ALGUNAS PUBLICACIONES DEL CLUB DE LECTORES

INTRODUCCION A LA FILOSOFIA - Jacques Maritain.
EL ORDEN DE LOS CONCEPTOS - LOGICA FORMAL - Jacques Maritain.
ARTE Y ESCOLASTICA - Jacques Maritain.
FRONTERAS DE LA POESIA - Jacques Maritain.
FILOSOFIA DE LA NATURALEZA - Jacques Maritain.
DE BERGSON A S. TOMAS DE AQUINO - Jacques Maritain
PRIMACIA DE LO ESPIRITUAL - Jacques Maritain.
DE LA EVOLUCION A LA EXISTENCIA - Paul B. Grenet.
EL ARTE DE VIVIR - Dietrich y Alice von Hildebrand.
LOGICA APLICADA - Gilbert Béville.
FILOSOFIA MEDIEVAL - Fernand Van Steenberghen.
LECCIONES SOBRE EXISTENCIALISMO - R. Verneaux.
ENSAYO DE ANTROPOLOGIA FILOSOFICA - José María de Estrada.
EL HOMBRE Y SU PERSONALIDAD - Peter Ciklic.
SUMA TEOLOGICA - Santo Tomás de Aquino. Obra completa en castellano, en 20 tomos. Edición a cargo de Leonardo Castellani, Antonio Ennis e Ismael Quiles.
SUMA CONTRA GENTILES - Santo Tomás de Aquino. Primera edición completa traducida al castellano, en 4 tomos. Versión de María Mercedes Bergadá. Introducción y notas a cargo de Ismael Quiles.
LA LEY Y LA GRACIA - Santo Tomás de Aquino.
LA PRUDENCIA, LA JUSTICIA Y EL DERECHO - Santo Tomás de Aquino.
EL PROBLEMA DEL TRABAJO - Alceu Amoroso Lima.
LAS FLUCTUACIONES CICLICAS - Francesco Vito.
DICCIONARIO BREVE DE FILOSOFIA - Paúl H. Boyer.
LIBERTAD Y CULTURA - Ismael Quiles.
EL SUEÑO DE GERONCIO - John Henry Newman.
PERSONALIZACION - Edelweiss - Tanco Duque - Schindler.
INTRODUCCION A LA FILOSOFIA DE LA RELIGION Albert Lang.
GALILEO GALILEI Y LA INQUISICION ROMANA - Guillermo Furlong.
EDUCACION DE LA VOLUNTAD Georges Dwelshauwers.

22.352

JACQUES MARITAIN

ARTE Y ESCOLASTICA

BIBLIOTECA ARGENTINA DE FILOSOFIA

CLUB DE LECTORES
AVENIDA DE MAYO 624
BUENOS AIRES

Derechos exclusivos del
CLUB DE LECTORES
BUENOS AIRES

Es Propiedad. Queda hecho el registro y depósito que determinan las leyes.

Edición castellana de la 3ª edición francesa de
ART ET SCOLASTIQUE
Louis Rouart et Fils, Editeurs - París.

Tradujo: *María Mercedes Bergadá*

Editado bajo la dirección de
JUAN MANUEL FONTENLA

PRINTED IN ARGENTINE
IMPRESO EN LA ARGENTINA

DILECTAE GERTRUDI - RAISSAE MEAE

DIMIDIUM ANIMAE
DIMIDIUM OPERIS EFFECIT

I

LOS ESCOLASTICOS

Y LA TEORIA DEL ARTE

Los escolásticos no han escrito tratado alguno especial intitulado *Filosofía del Arte*. Ello es, sin duda, consecuencia de la ruda disciplina pedagógica a que estaban sometidos los filósofos de la Edad Media; ocupados en ahondar y hurgar en todos sentidos los problemas de la Escuela, poco o nada les inquietaba el dejar, entre esos profundísimos pozos de mina, regiones inexploradas. Sin embargo se encuentra en ellos una teoría del arte muy profunda, pero hemos de buscarla en las disertaciones austeras sobre algún problema de lógica —"de si la Lógica es un arte liberal"—, o de teología moral —"¿cómo la virtud de la Prudencia, virtud a la vez *intelectual y moral*, se distingue del Arte, que es una virtud *intelectual*?".

En estas disertaciones, en las cuales la naturaleza del arte sólo es estudiada con ocasión de otra cosa, se considera el Arte en general, desde el arte del Fabricante de navíos hasta el arte del Gramá-

tico y del Lógico, y no se hace cuestión de las bellas artes en particular, pues su consideración no interesa "formalmente" al problema debatido. A la Metafísica de los antiguos hemos de recurrir para saber qué pensaban de lo Bello, y desde ahí hemos de avanzar al encuentro del Arte, y ver qué es lo que resulta de la unión de estos dos términos. Semejante procedimiento, si bien nos desconcierta, nos trae al menos una enseñanza útil al ponernos de manifiesto el error de la "Estética" de los filósofos modernos que, al considerar en el arte sólo las bellas artes, y al no tratar de lo bello sino en función del arte, corre el riesgo de viciar a la vez la noción de Arte y la de Belleza.

Sería pues posible, si reuniésemos y volviésemos a trabajar los materiales preparados por los escolásticos, componer con ellos una rica y completa teoría del Arte. Sólo quisiéramos indicar aquí algunos de los rasgos de tal teoría, pidiendo disculpas por el tono dogmático impuesto así a nuestro ensayo, y esperando que, a pesar de su insuficiencia, estas reflexiones *a propósito de* y *en torno a* máximas escolásticas podrán atraer la atención sobre la utilidad de un recurso a la sabiduría antigua, así como sobre el interés posible de una conversación entre filósofos y artistas, en una época en la que todos sienten la necesidad de salir de la inmensa desazón intelectual heredada del siglo XIX, y de volver a hallar las condiciones espirituales de una labor *honesta*.

II

ORDEN ESPECULATIVO Y ORDEN PRACTICO

Hay en la inteligencia facultades cuyo *único fin* es *conocer*. Pertenecen al orden *especulativo*.

Tales son: la Inteligencia de los principios, la cual, cuando hemos obtenido de nuestra experiencia sensible las ideas de Ser, de Causa, de Fin, etc., nos hace ver inmediatamente —por efecto del lumen activo que está naturalmente en nosotros— las verdades evidentes por sí mismas de las cuales depende todo nuestro conocimiento; la Ciencia, que hace conocer por demostración, asignando las causas; la Sabiduría (1), que hace contemplar las causas primeras, donde el espíritu abarca todas las cosas en la unidad superior de una simple mirada.

Estas virtudes especulativas perfeccionan la inteligencia en su función más propia, en la actividad en que ella es puramente ella misma; pues la inteligencia como tal sólo apunta a conocer. La inteligencia actúa, y aun su acto es, absolutamente hablando, la vida por excelencia; pero es un acto *inmanente*, que permanece todo entero en ella para

perfeccionarla, y por el cual, con una voracidad sin límites, la inteligencia se apodera del ser y lo atrae a sí, lo come y lo bebe, para "hacerse ella misma, en cierta manera, todas las cosas". Así el orden especulativo es su orden propio; ella está ahí a sus anchas. Poco le importa el bien o el mal del sujeto, sus necesidades y sus conveniencias; goza del ser y no ve otra cosa.

El orden *práctico* se opone al orden especulativo porque el hombre en él tiende a otra cosa que al solo conocer. Si conoce, no es ya para descansar en la verdad y gozar de ella *(frui)*; sino para servirse (*uti*) de sus conocimientos con miras a alguna obra o alguna acción (2).

El Arte pertenece al orden práctico. Está vuelto hacia la acción, no hacia la pura interioridad del conocer.

Existen, es verdad, artes especulativas, que son al mismo tiempo ciencias: la lógica, por ejemplo; estas artes científicas perfeccionan el entendimiento especulativo, no el entendimiento práctico; pero las ciencias en cuestión conservan en su *modo* algo de la práctica, y sólo son artes en cuanto que suponen una *obra a hacer* —obra, esta vez, toda interior a la inteligencia, que no apunta a otra cosa que al conocimiento, y que consiste en poner en orden nuestros conceptos, en construir una proposición o un razonamiento (8). Queda, pues, bien en claro que doquiera se encuentre *arte* se encontrará acción u operación a combinar, obra a ejecutar.

III

EL HACER Y EL OBRAR

La inteligencia es una facultad perfectamente *una* en su ser, pero que trabaja de maneras totalmente diferentes según que conozca por el solo conocer o que conozca para obrar.

El entendimiento especulativo sólo hallará su gozo perfecto, e infinitamente sobreabundante, en la visión intuitiva de la esencia divina; precisamente por él poseerá entonces el hombre la bienaventuranza: *gaudium de Veritate*. Aquí abajo es muy raro que se ejercite en una absoluta libertad, salvo en el Sabio, teólogo o metafísico, o en el puro Científico. En la gran mayoría de los casos la razón trabaja en el orden práctico, y para los diversos fines de las acciones humanas.

Pero el mismo orden práctico se divide en dos dominios enteramente distintos, que los antiguos denominaban el dominio del Obrar (*agibile*, πρακτόν) y el del Hacer (*factibile*, ποιητόν).

El *Obrar* (u Operar), en el sentido restringido en que los escolásticos entendían este término, consiste en *el uso libre, en tanto que libre*, de nuestras

facultades, o en el ejercicio de nuestro libre albedrío considerado no ya con relación a las cosas mismas o a las obras que producimos, sino puramente con relación al uso que hacemos de nuestra libertad.

Este uso depende de nuestro apetito propiamente humano, o de nuestra Voluntad, que de suyo no tiende a lo verdadero, sino única y celosamente al bien del hombre, pues para el apetito sólo existe aquello que colma el deseo o el amor y que acrecienta el ser del sujeto, o lo que es para éste su propio ser. Tal o cual uso es bueno si es conforme a la ley de los actos humanos, y al verdadero fin de toda la vida humana; y si es bueno, también el hombre que obra es él mismo bueno, pura y simplemente.

Así el Obrar está ordenado al fin común de toda la vida humana, e interesa a la perfección propia del ser humano. El dominio del Obrar es el dominio de la Moralidad, o del bien humano como tal. La Prudencia, virtud del entendimiento práctico que rectifica el Obrar, se mantiene toda ella en la línea humana. Reina de las virtudes morales, noble y hecha para mandar, porque mide nuestros actos con relación a un fin último que es Dios mismo soberanamente amado, la Prudencia conserva sin embargo un sabor de miseria porque tiene por materia la multitud de las necesidades y circunstancias y negocios en que se agita el afán humano, y porque impregna de humanidad todo lo que toca.

Por oposición al Obrar, los escolásticos definían el Hacer como la *acción productora,* considerada no ya con relación al uso que al realizarla hacemos de nuestra libertad, sino puramente *con relación a la cosa producida* o a la obra considerada en sí misma.

Esta acción es la que debe ser, es buena en su orden, si se conforma a las reglas y al fin propios *de la obra a producir*; y el efecto al cual tiende, si es buena, es que esa obra en sí misma sea buena. Así el Hacer está ordenado a tal o cual fin particular, considerado aisladamente y que se basta a sí mismo, y no al fin común de la vida humana; y se refiere al bien o a la perfección propios no del hombre que obra, sino de la obra producida.

El dominio del Hacer es el dominio del Arte, en el sentido más universal de este término.

El Arte, que rectifica el Hacer y no el Obrar, se mantiene pues fuera de la línea humana: tiene un fin, reglas y valores que no son los del hombre, sino los de la obra a producir. Esta obra lo es todo para el Arte, y el Arte no reconoce otra ley que las exigencias y el bien de la obra.

De ahí el poder tiránico y absorbente del Arte, y también su asombroso poder de pacificación; el Arte libera de lo humano; establece al *artifex*, artista o artesano, en un mundo aparte, cerrado, limitado, absoluto, donde pone su fuerza de hombre y su inteligencia de hombre al servicio de una cosa que él hace. Esto es verdadero para todo arte; el hastío de vivir y de querer se detienen en el umbral de todo taller de artista.

Pero si el arte no es humano por su fin, lo es, y esencialmente, por su modo de obrar. Pues se trata de hacer una obra de hombre, que ha de tener la marca del hombre: *animal rationale.*

La obra de arte ha sido pensada antes de ser he-

cha; ha sido plasmada y preparada, formada, incubada, madurada en una razón antes de pasar a la materia. Y en ésta conservará siempre el color y el sabor del espíritu. Su elemento *formal*, lo que la constituye en su especie y la hace lo que ella es, es su regulación por la inteligencia (4). Por poco que disminuya este elemento formal, en la misma proporción se disipa la realidad del arte. La *obra a ejecutar* no es más que la materia del arte, su forma es la *recta razón. Recta ratio factibilium.* Digamos, para tratar de expresar esa definición aristotélica y escolástica, que el arte es *la recta determinación de las obras a ejecutar* (5).

IV

EL ARTE ES UNA VIRTUD INTELECTUAL

Resumamos ahora lo que los escolásticos enseñaban acerca del arte en general, considerado en el artista o en el artesano y como algo de él.

1.— El arte es ante todo de orden intelectual, su acción consiste en imprimir *una idea* en una materia; reside, por tanto, en la inteligencia del *artifex*, tiene en ella su sujeto de inhesión. Es una cierta *cualidad* de esa inteligencia.

2.— Los antiguos llamaban *habitus* (ἕξις) a cualidades de un género aparte, que son esencialmente disposiciones estables que perfeccionan en la línea de su naturaleza al sujeto en el cual residen (6). La salud, la belleza son *habitus* del cuerpo, la gracia santificante es un *habitus* (sobrenatural) del alma (7); otros *habitus* tienen por sujeto las facultades o potencias del alma, y como la naturaleza de éstas es tender a la acción, los *habitus* que en ellas residen las perfeccionan en su dinamismo mismo, son hábitos *operativos*: tales son las virtudes intelectuales y las virtudes morales.

Adquirimos esta última clase de hábitos por el ejercicio y la costumbre ([8]); pero no por eso hemos de confundirlos con el hábito en el sentido moderno del término, es decir, con el automatismo y la rutina; el *habitus* es todo lo contrario del hábito así entendido ([9]). El hábito en sentido moderno (la *habitudo* latina), que patentiza el peso de la materia, reside en los centros nerviosos. El *habitus* operativo, que atestigua la actividad del espíritu, sólo puede tener su sede principal en una facultad inmaterial: la inteligencia o la voluntad. Cuando por ejemplo la inteligencia, originariamente indiferente a conocer esto más bien que aquello, se demuestra una verdad, dispone su propia actividad de una cierta manera, suscita en sí misma una cualidad que la proporciona y la conmensura a tal o cual objeto de especulación, que la eleva y la fija respecto de este objeto, decimos que adquiere el *habitus* de una ciencia. Los *habitus* son como subrevelaciones intrínsecas de la espontaneidad viviente, desarrollos vitales que hacen mejor al alma en un orden dado y que la hinchen de una savia activa: *turgentia ubera animae*, como los llama Juan de Santo Tomás. Y sólo los vivientes (es decir, los espíritus, que son los únicos perfectamente vivientes) pueden adquirirlos, porque sólo ellos son capaces de elevar el nivel de su ser por su misma actividad: tienen ellos así, en sus facultades enriquecidas, principios secundarios de acción de los cuales usan cuando quieren, y que les hacen fácil y deleitable lo que de suyo es arduo.

Los *habitus* son como títulos de nobleza metafísicos, y, lo mismo que los dones innatos, establecen

la desigualdad entre los hombres. El hombre que posee un *habitus* tiene en sí una cualidad que nada puede pagar ni suplir; los otros están desnudos, él en cambio está revestido de hierro. Pero se trata en este caso de una armadura viviente y espiritual.

Por último, el *habitus* propiamente dicho es estable y permanente *(difficile mobilis) en razón misma del objeto* que lo especifica; se distingue así de la simple disposición, como por ejemplo la opinión ([10]). El objeto por relación al cual el hábito perfecciona al sujeto es él mismo inmutable, —así la verdad infalible de la demostración, respecto del hábito de Ciencia—, y es precisamente sobre este objeto que *arraiga* la cualidad desarrollada en el sujeto. De ahí la fuerza y rigidez de los *habitus*, de ahí su susceptibilidad —todo lo que se desvía de la línea recta de su objeto los irrita—, de ahí su intransigencia —¿qué concesión podrían admitir, si están fijados en un absoluto?—, de ahí su incomodidad social. Las gentes mundanas, que han pulido todas sus facetas, no gustan del hombre de *habitus* con sus asperezas.

El Arte es un *habitus* del entendimiento práctico.

3.— Este hábito es una *virtud*, es decir una cualidad que, venciendo la indeterminación original de la facultad intelectiva, aguzando y templando a la vez la punta de su actividad, la lleva, respecto de un objeto definido, *a un cierto máximo de perfección, y por ende de eficacia operativa.* Quedando así toda virtud determinada hasta lo último de que es capaz esa potencia ([11]), y siendo todo mal una falta y una debilidad, se sigue que la virtud sólo

puede conducir al bien: es imposible usar una virtud para obrar mal; la virtud es esencialmente *habitus operativus boni* (12).

La existencia de semejante virtud en el operario es necesaria al bien de la obra, pues *el modo de la acción sigue la disposición del agente, y según es éste, así son las cosas que hace.* (13). Es menester que a la obra a realizar, para que se haga bien, responda en el alma del operario una disposición que cree entre una y otra esa suerte de conformidad y de proporción íntima que los escolásticos llamaban "connaturalidad"; la Lógica, la Música, la Arquitectura arraigan en el lógico el silogismo, en el músico la armonía, en el arquitecto el equilibrio de las masas. Por la virtud del Arte presente en ellos, ellos mismos son en cierta manera su obra antes de hacerla, le están conformados para poder formarla.

Pero si el arte es una *virtud del entendimiento práctico*, y si toda virtud conduce exclusivamente al bien (es decir a lo *verdadero*, en el caso de una virtud de la inteligencia), hay que concluir de ahí que el Arte como tal (digo el Arte y no el artista, el cual a menudo obra contra su arte) no se engaña jamás, no se equivoca jamás, sino que comporta una *rectitud infalible*. De no ser así, por otra parte, no sería un hábito propiamente dicho, firme por su naturaleza misma.

Los escolásticos han discutido largamente sobre esta infalible rectitud del arte, y más en general de las virtudes del entendimiento práctico (*Prudencia* en el orden del Obrar, *Arte* en el orden del Hacer). ¿Cómo el entendimiento puede ser hecho infaliblemente verdadero en el dominio de lo individual y de lo contingente? Respondían por la distinción fundamental de la *verdad del entendimiento especulativo*, que consiste en *conocer* conformemente a lo que es, y la *verdad del entendimiento práctico*, que consiste en *dirigir* conformemente a lo que debe ser según la regla y la medida de la cosa a hacer (14); si bien no hay *ciencia* más que de lo necesario, y no hay verdad infalible en el *conocer* respecto de lo que puede ser de otra manera que cómo es, puede empero haber verdad infalible en el *dirigir*, puede haber *arte*, así como hay *prudencia*, respecto de lo contingente.

Pero esta infalibilidad del arte sólo concierne al elemento formal de la operación, es decir, a la regulación de la obra por el espíritu. Si la mano del artista falla, si su instrumento cede, si la materia se quiebra, el defecto así introducido en el resultado, en el *eventus*, no afecta en nada al arte mismo y no prueba que el artista haya faltado a su arte: desde el instante en que el artista, en el acto de juicio formulado por su entendimiento, ha impuesto la regla y la medida que convenían al caso dado, no ha habido *en él* error, o sea falsa dirección. El artista que tiene el *habitus* del arte y la mano que vacila,

C' ha l'habito de l'arte e man che trema,

produce una obra imperfecta, pero conserva una virtud sin defecto. Lo mismo en el orden moral, el hecho puede fracasar, sin embargo el acto elicitado según las reglas de la prudencia no por ello habrá dejado de ser infaliblemente recto. Por más

que extrínsecamente y por el lado de la materia suponga contingencia y falibilidad, el arte en sí mismo, o sea por el lado de la forma y de la regulación que proviene del espíritu, no es oscilante como la opinion, sino que está plantado en la certeza.

Síguese de ahí que la habilidad manual no forma parte del arte, no es sino una condición material y extrínseca de éste; el trabajo gracias al cual el virtuoso que toca la cítara adquiere la agilidad de los dedos no aumenta su arte mismo y no engendra ningún arte especial, no hace más que quitar un impedimento físico al ejercicio del arte, "non generat novam artem, sed tollit impedimentum exercitii ejus" (15): el arte reside totalmente del lado del espíritu.

4.—Para mejor precisar su naturaleza, los antiguos lo comparaban a la Prudencia, que es ella también una virtud del entendimiento práctico. Al distinguir y oponer así el Arte y la Prudencia, señalaban un punto vital de la psicología de los actos humanos.

El Arte, ya lo hemos dicho, se halla en la línea del Hacer; la Prudencia está en la línea del Obrar. Ella discierne y aplica los medios para llegar a nuestros fines morales, que están a su vez subordinados al fin último de toda vida humana, es decir, a Dios. Metafóricamente la Prudencia es, si se quiere, un arte, pero es el arte del *totum bene vivere* (16), arte que sólo los santos poseen plenamente (17), con la Prudencia sobrenatural, y sobre todo con los Dones del Espíritu Santo, que les mueven a las cosas divinas según un *modo* divino, y les hacen obrar bajo la regulación misma del Espíritu de Dios, y de su Arte amoroso, dándoles alas de águila para ayudarles a marchar sobre la tierra: *assument pennas ut aquilae, current. et non laborabunt, ambulabunt, et non deficient* (18). El Arte no se ocupa de nuestra vida, sino solamente de tales o cuales fines particulares y extra-humanos que para él son un término último.

La Prudencia opera para el bien del que obra, *ad bonum operantis;* el Arte opera para el bien de la obra hecha, *ad bonum operis*, y todo lo que le aparta de este fin lo adultera y lo disminuye. Desde el momento en que el Artista trabaja bien —como desde el momento en que el Geómetra demuestra—, "poco importa que esté de buen humor o encolerizado" (19). Si está encolerizado o celoso peca como hombre, mas no peca como artista (20). El Arte no tiende en modo alguno a que el artista sea bueno en su propio obrar de hombre; más vale tendería a que la obra producida, si ello fuese posible, hiciese ella misma en su propia línea un uso perfecto de su actividad (21); pero el arte humano no produce obras que se muevan por sí mismas a la acción; sólo Dios hace obras de esta clase, y así los santos son en verdad y literalmente su obra maestra de gran artista.

Después de lo dicho, como el artista es hombre antes de ser artista *, fácilmente se ve en qué con-

* Y aun más, debe ser hombre para ser artista. Por donde —pero en razón de la causalidad subjetiva— el arte mismo se halla en una relación vital con la moralidad del artista. Ver más adelante, págs. 117-127, y *Fronteras de la poesía* "Diálogos").

flictos se trabarán, en su interior, el Arte y la Prudencia, su virtud de Fabricante y su virtud de Hombre. Sin duda la Prudencia misma, que juzga en todo según los casos particulares, no le aplicará las mismas reglas que al labrador y al negociante, y no pedirá a Rembrandt o a León Bloy hacer obras *que rindan* para asegurar el bienestar material de su familia. Empero necesitará cierto heroísmo para mantenerse siempre en la recta línea del Obrar, y para no sacrificar su sustancia inmortal al ídolo devorador que lleva en el alma. A decir verdad tales conflictos sólo pueden ser abolidos si una humildad profunda hace, por así decirlo, al artista inconsciente de su arte, o si la omnipotente unción de la Sabiduría da a todo lo que en él hay el sueño y la paz del amor. Fra Angélico, sin duda, no experimentó esas contrariedades interiores.

Resulta, sin embargo, que el puro artista abstractamente considerado como tal, *reduplicative ut sic*, es algo enteramente amoral.

La Prudencia perfecciona la inteligencia sólo si se presupone una voluntad recta en su línea de apetito humano, es decir, respecto de su propio bien, que es el bien de todo el hombre ([22]) : en efecto, ella sólo se ocupa de determinar los *medios*, con relación a tales fines humanos concretos ya queridos, y presupone, por tanto, que el apetito está bien dispuesto respecto de estos fines.

El Arte, por el contrario, perfecciona la inteligencia sin presuponer la rectitud de la voluntad en su propia línea de apetito humano, pues los fines a que apunta están fuera de la línea del bien

humano. Es así como "el movimiento del apetito que corrompe la estimación de la prudencia no corrompe la estimación del arte, como tampoco la de la geometría" ([23]). El acto de *usar* de nuestras facultades (*usus*) depende de la voluntad en su dinamismo propio de apetito humano ([24]), y por ello se comprende que el arte nos dé solamente el *poder* de obrar bien (*facultas boni operis*), mas no el *uso* mismo del obrar bien. El artista, si quiere, puede no hacer uso de su arte, o usarlo mal; como el gramático, si quiere, puede cometer un barbarismo, sin que por ello sea menos perfecta la virtud de arte que reside en él. Según el célebre dicho de Aristóteles (a quien hubieran gustado, sin duda, las fantasías * de Erik Satie), el artista que peca contra su arte no es digno de reproche si peca queriendo como si lo hiciese sin querer, mientras que el hombre que peca contra la prudencia o contra la justicia es más digno de reproche si peca queriéndolo que si peca sin querer. Los antiguos observaban al respecto que tanto el Arte como la Prudencia tienen primero que *juzgar* y luego que *imperar*, pero que el acto principal del arte es solamente el juzgar, mientras que el acto principal de la prudencia es el imperar. *Perfectio artis consistit in iudicando* ([26]).

Por último, como la Prudencia no tiene por materia una cosa a hacer, un objeto determinado en el ser, sino el puro uso que el sujeto hace de su li-

* Fantasías que no son, en manera alguna, barbarismos, sino un pudor que evidencia la más profunda preocupación de rigor y pureza.

bertad, no tiene vías ciertas y determinadas, o reglas fijas. Su único punto fijo es el recto fin al cual tienden las virtudes morales, y cuyo justo medio se trata de determinar. Pero para alcanzar este fin, y para aplicar los principios universales de la ciencia moral, preceptos y consejos, a la acción particular que ha de hacerse, no hay reglas prefabricadas; pues esta acción está envuelta en un tejido de circunstancias que la individualizan, y que hacen de ella, cada vez, un caso verdaderamente nuevo ([27]). En cada uno de estos casos** habrá una manera particular de conformarse al fin. Corresponde a la Prudencia hallar esta manera, haciendo uso para ello de vías o de reglas subordinadas a la voluntad que elige según se presentan las circunstancias y las ocasiones; reglas, pues, en sí mismas contingentes y no determinadas de antemano, y que sólo serán establecidas con certeza y reducidas a una determinación absoluta por el juicio o por el arbitrio del Prudente, razón por la cual los escolásticos las llamaban *regulae arbitrariae*. Singular para cada caso singular, la regulación de la Prudencia no es por eso menos cierta e infalible, como ya se ha dicho antes, porque la verdad del juicio prudencial se considera por relación a la intención recta (*per conformitatem ad appetitum rectum*), no por relación al acontecimiento; y si se supone la repetición de un segundo caso, o de una infinidad de casos, *en todo idénticos* a un caso dado, sería estrictamente *la misma regulación*

** Sobre todo cuando se trata, por ejemplo, de determinar la medida exacta de dos virtudes que deben ser practicadas al mismo tiempo: firmeza y dulzura, humildad y magnanimidad, misericordia y verdad, etc.

impuesta a éste la que debiera serle impuesta a todos ellos. Pero no habrá jamás un solo caso moral que sea enteramente idéntico a otro ([28]).

Por donde se ve que ninguna *ciencia* puede reemplazar a la prudencia, ya que la ciencia, por más casuísticamente complicada que se la suponga, jamás tendrá otra cosa que reglas generales y determinadas.

Se ve también por qué la Prudencia tiene necesidad absoluta, para reforzar su juicio, de recurrir a esa exploración múltiple y a tientas que los antiguos llamaban el *consilium* (la deliberación, el consejo).

El Arte, por el contrario, que tiene por materia una cosa a hacer, procede por *vías ciertas y determinadas*, "imo nihil aliud ars esse videtur, quam certa ordinatio rationis, quomodo per determinata media ad determinatum finem actus humani perveniant"* ([29]). Los escolásticos así lo afirman constantemente, siguiendo a Aristóteles, y hacen de esta posesión de reglas ciertas una propiedad esencial del arte como tal. Más adelante formularemos algunas observaciones respecto de estas reglas fijas en el caso de las bellas artes. Pero recordemos aquí que los antiguos trataban de la virtud del Arte considerada en sí misma y en toda su generalidad, no sólo en tal o cual de sus especies, de manera que el ejemplo más sencillo del arte así considerada, aquel en que se realiza ante todo el concepto genérico de arte, debe buscarse en las artes mecánicas. El

* "Más aún, el arte no parece ser otra cosa que una cierta ordenación de la razón, que establece de qué modo, por medios determinados, los actos humanos han de llegar a un fin también determinado"

arte del fabricante de navíos, o del relojero, tiene como fin propio un fin invariable y universal, determinado por la razón: permitir al hombre marchar sobre el agua, o indicarle la hora; —la cosa a hacer, sea navío o reloj, no es en sí misma más que una materia que ha de ser conformada de acuerdo a ese fin. Y es por eso que hay reglas fijas, determinadas también ellas por la razón, en función del fin y de un cierto conjunto de condiciones.

Así el efecto producido es, sin duda, individual, y en los casos en que la materia del arte es particularmente contingente y defectible como es el caso de la Medicina, por ejemplo, o de la Agricultura, o el Arte Militar, será menester que para aplicar sus reglas fijas el arte use de reglas contingentes (*regulae arbitrariae)* y de una especie de prudencia, y será menester también que recurra a la deliberación, al *consilium*. Todo lo cual no obsta, empero, a que de suyo el Arte reciba su firmeza de sus reglas racionales y universales, y no del *consilium*, y que la rectitud de su juicio no derive, como para la Prudencia, de las circunstancias y las ocurrencias, sino antes bien de las vías ciertas y determinadas que le son propias ([30]). Por eso las artes son al mismo tiempo ciencias prácticas, por ejemplo la Medicina o la Cirugía (*ars chirurgico-barbifica*, se decía todavía en el siglo XVII) y algunas pueden aun ser ciencias especulativas, como es el caso de la Lógica.

5.— En resumen, el Arte es pues *más exclusivamente intelectual* que la Prudencia. Mientras que la Prudencia tiene por sujeto el entendimiento práctico *en tanto que presupone la voluntad recta y depende de ella* ([31]), el Arte no se ocupa del bien propio de la voluntad y de los fines que ésta persigue en su línea de apetito humano; y si supone una cierta rectitud del apetito ([32]), aun esto es con relación a algún fin propiamente intelectual. Lo mismo que la Ciencia, el Arte está atado a un *objeto* (si bien en este caso se trata de un objeto "a hacer", y no de un objeto "a contemplar"). Si usa del circuito de la deliberación y del consejo, es sólo por accidente. Y si bien produce actos y efectos individuales, sólo accesoriamente juzga según las contingencias circunstanciales, y por ello considera menos que la Prudencia la individuación de las acciones y el *hic et nunc* ([33]). En síntesis, si *en razón de su materia*, que es contingente, conviene con la Prudencia más que con la Ciencia, empero *según su razón formal y en tanto que virtud conviene con la Ciencia* ([34]) y con los hábitos del entendimiento especulativo más que con la Prudencia: *ars magis convenit cum habitibus speculativis in ratione virtutis, quam cum prudentia* ([35]). El Sabio es un Intelectual que demuestra, el Artista es un Intelectual que obra, el Prudente es un Voluntario inteligente que obra bien.

Tal es, en sus rasgos principales, la idea que los escolásticos se hacían del arte. No solamente en Fidias y Praxíteles, sino también en el carpintero y el herrero de nuestras aldeas, reconocían un desarrollo intrínseco de la razón, una nobleza de la inteligencia. La virtud del *artifex* no consistía a sus ojos en la fuerza del músculo o de la agilidad

de los dedos, o la rapidez del gesto cronometrizado y "taylorizado"; ni era tampoco esa pura agilidad empírica (*experimentum*) que se forma en la memoria y en la razón animal (*cogitativa*), que imita al arte y de la cual el arte tiene absoluta necesidad ([36]), pero que de suyo permanece extrínseca al arte. Era en cambio, la virtud del *artifex*, una virtud de la inteligencia, que dotaba al más humilde artesano de una cierta perfección del espíritu.

El artesano, en el tipo normal del desarrollo humano y de las civilizaciones verdaderamente humanas, representa el común de los hombres. Si Cristo quiso ser artesano de villorrio, fué porque quería asumir la condición ordinaria de la humanidad ([37]).

Los doctores de la Edad Media no estudiaban solamente, como lo hacen muchos de nuestros psicólogos introspectores, al hombre de ciudad, de biblioteca o de academia, sino que tenían en cuenta la gran humanidad común. Pero al hacer esto estudiaban también a su Maestro. Al considerar el arte o la actividad propia del *artifex*, consideraban la actividad que el Señor ejerció por elección durante toda su vida oculta; consideraban asimismo, en cierta manera, la actividad misma del Padre; pues sabían que la virtud de Arte se dice propiamente de Dios, como la Bondad y la Justicia ([38]), y que el Hijo, al ejercer su oficio propio de un pobre, seguía siendo la imagen del Padre, y de su acción incesante ([39]) : *Felipe, quien Me ve, ve a mi Padre.*

* * *

Es curioso comprobar que en sus clasificaciones los antiguos no otorgaban un lugar aparte a lo que

hoy llamamos las bellas artes ([40]). Dividían las artes en serviles y liberales, según que exigiesen o no el trabajo del cuerpo ([41]), o más bien —pues esta división, que va más allá de lo que podría suponerse, tenía su origen en el concepto mismo del arte, *recta ratio factibilium*—, según que la *obra a realizar* fuese, en el primer caso, un efecto producido en la materia (*factibile* propiamente dicho), o, en el segundo, una pura construcción espiritual que permanecía en el alma ([42]). Con este criterio, la escultura y la pintura formaban parte de las artes serviles ([43]), y la música de las artes liberales, junto a la aritmética y la lógica; pues el músico dispone intelectualmente los sonidos en su alma, como el matemático dispone números, y el lógico conceptos; la expresión oral o instrumental, que hace pasar a las sucesiones fluidas de la materia sonora las construcciones así concluídas en el espíritu, no era más que una consecuencia extrínseca y un simple medio de estas artes.

En la estructura poderosamente social de la civilización medieval, el artista sólo tenía rango de artesano, y toda especie de desarrollo anárquico le estaba vedado a su individualismo, porque una natural disciplina social le imponía desde fuera ciertas condiciones limitativas ([44]). No trabajaba para las gentes de mundo ni para los "marchands", sino para el pueblo fiel, y su misión no era otra que la de cobijar la plegaria, instruir la inteligencia, alegrar el alma y los ojos de ese pueblo fiel. ¡Oh tiempos incomparables, en los que un pueblo ingenuo era formado en la belleza sin darse siquiera cuenta de ello, como los perfectos religiosos deben

orar sin saber que oran ([45]) !; tiempos en que doctores e imagineros enseñaban amorosamente a los pobres, y los pobres gustaban de su enseñanza, porque eran todos ellos de la misma raza real nacida del agua y del Espíritu.

Los hombres creaban entonces cosas más bellas, y se adoraban menos. La bienaventurada humildad en que estaba colocado el artista exaltaba su fuerza y su libertad. El Renacimiento debía enloquecer al artista, y hacer de él el más desdichado de los hombres —en el momento mismo en que el mundo también había de hacérsele menos habitable—, al revelarle su propia grandeza y liberar sobre él la feroz Belleza que la Fe había tenido encantada y llevaba tras de sí, dócil, sujeta por un "hilo de la Virgen" * ([46]).

En el original francés, *fil de la Vierge*. Así se llama en Francia a esos filamentos que principalmente en los días ventosos flotan por el aire en los campos y que en castellano suelen llamarse —con nombre que estropearía totalmente el juego de imágenes que aquí busca Maritain— "babas del Diablo". *N. del T.*

V

EL ARTE Y LA BELLEZA

Santo Tomás, que tenía tanta sencillez como sabiduría, definía lo bello como lo que agrada a la vista, *id quod visum placet*. Estas cuatro palabras dicen todo lo necesario: una visión, es decir un *conocimiento intuitivo*, y un *goce*. Lo bello es lo que da gozo, no cualquier gozo, sino el gozo en el conocer; no el gozo propio del acto de conocer, sino un gozo que sobreabunda y desborda de este acto a causa del objeto conocido. Si una cosa exalta y deleita al alma por el solo hecho de darse a su intuición, esa cosa es buena para aprehenderla, es bella ([48]).

La belleza es esencialmente objeto de *inteligencia*, pues lo que *conoce* en el sentido pleno de la palabra es la inteligencia, pues sólo ella está abierta a la infinitud del ser. El lugar natural de la belleza es el mundo inteligible, de ahí desciende. Pero en cierta manera cae también bajo el alcance de los sentidos, en la medida en que en el hombre éstos sirven a la inteligencia y pueden gozar ellos también conociendo: "sólo la vista y el oído, entre todos los sentidos, tienen relación con lo bello, porque

estos dos sentidos son *maxime cognoscitivi*" (49). La parte de los sentidos en la percepción de la belleza se hace enorme en nosotros, y casi indispensable, en razón de que nuestra inteligencia no es intuitiva como la del ángel; nuestra inteligencia ve, sin duda, pero a condición de abstraer y de discurrir; sólo el conocimiento sensible posee perfectamente en el hombre la intuitividad que se requiere para la percepción de lo bello. Así el hombre puede sin duda gozar de la belleza puramente inteligible, pero la belleza *connatural* al hombre es la que viene a deleitar la inteligencia por los sentidos y por la intuición de éstos. Y ésta es también la belleza propia de nuestro arte, que trabaja una materia sensible para causar el gozo del espíritu. Quisiera así creer que el paraíso no se ha perdido. Tiene el gusto del paraíso terrestre, porque restituye, por un instante, la paz y la delectación simultánea de la inteligencia y de los sentidos.

Si la belleza deleita a la inteligencia, es porque ella es esencialmente una cierta excelencia o perfección en la proporción de las cosas a la inteligencia. De ahí las tres condiciones que le asignaba santo Tomás (50): integridad, porque la inteligencia ama al ser; proporción, porque la inteligencia ama el orden y ama la unidad; y por último, y sobre todo, brillo o claridad, porque la inteligencia ama la luz y la inteligibilidad.

Un cierto resplandor es, en efecto, según todos los antiguos el carácter esencial de la belleza —*el brillo o claridad pertenece a la esencia de la hermosura* (51); *la luz embellece, pues sin luz todas las cosas son feas* (52), pero es un resplandor de inteligibilidad: *splendor veri*, decían los Platónicos; *splendor ordinis*, decía San Agustín, añadiendo que "la unidad es la forma de toda belleza (53)"; *splendor formae*, decía santo Tomás en su lenguaje preciso y metafísico, pues la "*forma*", es decir el principio que hace la perfección propia de todo lo que es, que constituye y acaba las cosas en su esencia y en sus cualidades, que es en último término, si puede así decirse, el secreto ontológico que las cosas llevan en sí, su ser espiritual, su misterio operante, es ante todo el principio propio de inteligibilidad, la *claridad* propia de toda cosa. Y asimismo toda forma es de suyo un vestigio o un rayo de la Inteligencia creadora impreso en la entraña del ser creado. Por otra parte, todo orden y toda proporción es obra de una inteligencia. Y así, decir con los escolásticos que la belleza es *el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia* (54), significa decir que es una fulguración de inteligencia sobre una materia inteligentemente dispuesta. La inteligencia goza de lo bello porque en él se reencuentra y se reconoce, y toma contacto con su propia luz. Tan cierto es esto que ninguno percibe y saborea la belleza de las cosas mejor que aquellos que —como un Francisco de Asís— saben que ellas provienen de una inteligencia y las refieren a su autor.

Sin duda toda belleza sensible supone una cierta delectación del ojo mismo, o del oído, o de la imaginación; pero sólo hay belleza si también la inteligencia goza de alguna manera. Un hermoso color "aviva el ojo" como un perfume penetrante

dilata la nariz; pero de estas dos "formas" o cualidades sólo el color se dice *bello*, porque al ser recibido, contrariamente a lo que ocurre al perfume, en un sentido capaz de conocimiento desinteresado ([55]), puede ser, aun por su brillo puramente sensible, un objeto de gozo para la inteligencia. Por lo demás, cuanto más eleva el hombre su cultura, más se espiritualiza el brillo de la forma que le arrebata.

Importa sin embargo observar que en lo bello que hemos llamado connatural al hombre, y que es propio del arte humano, ese resplandor de la forma, por más puramente inteligible que pueda ser en sí misma, es percibido *en el sensible y por el sensible*, y no separadamente de él. La intuición de lo bello artístico se ubica así en el extremo opuesto de la abstracción de la verdad científica. Pues es por la aprehensión misma del sentido por donde la luz del ser viene aquí a penetrar la inteligencia.

La inteligencia entonces, apartada de todo esfuerzo de abstracción, goza sin trabajo y sin discurso. Se encuentra dispensada de su trabajo ordinario, no tiene que extraer un inteligible de la materia en la que se halla sumergido, para luego recorrer paso a paso sus diversos atributos; como el ciervo en la fuente de aguas vivas, no tiene más que hacer que beber, y bebe la claridad del ser. Fijada en la intuición del sentido, es irradiada por una luz inteligible que le es dada de golpe, en el sensible mismo en que resplandece, y que ella no capta *sub ratione veri*, sino más bien *sub ratione delectabilis*, por la gozosa actividad que le procura y por el goce que se sigue en el apetito, que se arroja como a

su objeto propio a todo bien del alma. Sólo después analizará más o menos bien las causas de este goce, mediante la reflexión ([56]).

Así, si bien la belleza se vincula a la verdad metafísica en el sentido de que todo resplandor de inteligibilidad en las cosas supone cierta conformidad a la Inteligencia causa de las cosas, no es empero la belleza una especie de verdad, sino una especie de bien ([57]); la percepción de la belleza se vincula, sí, al conocimiento, pero para añadírsele "como a la juventud la flor"; tal percepción no es tanto una especie de conocimiento, cuanto una especie de delectación.

Lo bello es esencialmente deleitable. Por lo cual, por su misma naturaleza y en tanto que bello, mueve el deseo y produce el amor, mientras que la verdad como tal no hace otra cosa que iluminar. "Omnibus igitur est pulchrum et bonum desiderabile et amabile et diligibile ([58]). (Pues para todos es deseable y objeto de amor y de predilección lo hermoso y lo bueno). Si la Sabiduría es amada, lo es por su belleza ([59]). Mientras que toda belleza es, de primera intención, amada por sí misma, aun si a continuación la carne demasiado débil cae presa en un lazo. El amor, a su vez, produce el éxtasis, vale decir, que pone fuera de sí a aquel que ama; y es una forma disminuída de este ec-stasis lo que experimenta el alma cuando es arrebatada por la belleza de una obra de arte, y su plenitud lo que experimenta cuando es absorbida, como el rocío, por la belleza de Dios.

Y aun Dios mismo, según Dionisio Areopagita

(60), hay que atreverse a decir que sufre en cierta manera éxtasis de amor, a causa de la abundancia de su bondad que le hace derramar en todas las cosas una participación de su esplendor. Pero Su amor causa la belleza de lo que Él ama, mientras que el nuestro es causado por la belleza de lo que amamos.

* * *

Lo que los antiguos decían de la belleza debe tomarse en el sentido más formal, cuidando de no materializar su pensamiento en alguna especificación demasiado estrecha. No hay una sola manera, sino mil o diez mil, por las que pueda realizarse la noción de *integridad*, o la de perfección, o de acabamiento. La carencia de cabeza o de brazos es una falta de integridad muy apreciable en una mujer, y muy poco apreciable en una estatua, por más pena que haya sentido Ravaisson al no poder *completar* la Venus de Milo. El más mínimo croquis de Vinci, o de Rodin, es más acabado que el más logrado Bouguereau. Y si cuadra a un futurista no pintar más que un ojo, o un cuarto de ojo, a la dama que retrata, nadie le niega ese derecho; sólo se exige —y ahí está todo el problema— que ese cuarto de ojo sea justamente lo que de ojo hace falta a la dicha dama *en el caso dado*.

Lo mismo ocurre con la proporción, la conveniencia o la armonía. Se diversifican según los objetos y según los fines. La buena proporción del hombre no es la del niño. Las figuras construídas según el canon griego o el canon egipcio están perfectamente proporcionadas en su género. Pero los

hombrecillos de Rouault también están perfectamente proporcionados, en su género. Integridad y proporción no tienen ninguna significación absoluta (61), y deben entenderse únicamente *en relación* al fin de la obra, fin éste que no es otro que el hacer resplandecer una forma en la materia.

Por último y sobre todo, este esplendor mismo de la forma, que es lo esencial de la belleza, tiene una infinidad de maneras diversas de resplandecer sobre la materia.* Es el brillo sensible del color o del timbre, es la claridad inteligible de un arabesco, de un ritmo o de un equilibrio, de una actividad o de un movimiento, es el reflejo en las cosas de un pensamiento de hombre o de un pensamiento divino

* El "resplandor de la forma" debe entenderse de un resplandor *ontológico* que se halla de una manera u otra revelado a nuestro espíritu, no de una claridad *conceptual*. Importa evitar aquí todo equívoco: las palabras *claridad, inteligibilidad, luz*, que empleamos para caracterizar la función de la "forma" en lo más íntimo de las cosas, no designan necesariamente algo que sea claro e inteligible *para nosotros* (quoad nos), sino algo claro y luminoso *en sí* (in se), que suele ser, precisamente, lo que permanece oscuro a nuestros ojos, ya sea por causa de la materia en que esta forma está inmersa, ya por la trascendencia de la forma misma en las cosas del espíritu. Este sentido secreto se halla para nosotros tanto más escondido cuanto más sustancial y profundo es; tanto que, a decir verdad, afirmar con los escolásticos que la forma es en las cosas principio propio *de inteligibilidad*, significa afirmar por ello mismo que es principio propio de *misterio*. (En efecto, no hay misterio allí donde no queda *nada por saber*; el misterio está allí donde hay *algo más que saber*, que lo que se ofrece a nuestra aprehensión). Definir la belleza por el resplandor de la forma, es al mismo tiempo definirla por el resplandor de un misterio.

Es un contrasentido cartesiano el reducir la claridad *en sí* a la claridad *para nosotros*. En arte, este contrasentido produce el academismo, y nos condena a una belleza tan pobre que sólo puede irradiar en el alma la más mezquina de las alegrías.

Añadamos, si se trata de la "legibilidad" de la obra, que así como el *resplandor* de la forma lo mismo puede aparecer en una obra "oscura" como en una obra "clara", así el *resplandor del*

(62), es sobre todo el esplendor profundo del alma que se trasparenta, del alma principio de vida y de fuerza animal o principio de vida espiritual, de dolor y de pasión. Y hay todavía un resplandor más elevado, y es el de la gracia, que los griegos no conocieron.

La belleza no es, pues, la conformidad con un cierto tipo ideal e inmutable, en el sentido en que lo entienden aquellos que, confundiendo lo verdadero y lo bello, el conocimiento y la delectación, pretenden que para percibir la belleza el hombre descubre "por la visión de las ideas", "a través de la envoltura material", "la invisible esencia de las

misterio puede aparecer tanto en una obra "clara" como en una obra "oscura". Desde este punto de vista ni la "oscuridad" ni la "claridad" tienen privilegio.

Por lo demás, es natural que toda obra verdaderamente nueva comience por parecer oscura. El tiempo decantará el juicio. "Como sabéis —escribía Hopkins—, los navíos que parten del puerto de Londres toman, o mejor dicho tomaban en épocas pasadas, una provisión de agua del Támesis para el viaje. Al principio esta agua estaba podrida y daba mal olor mientras el barco desatracaba, pero poco a poco el lodo se asentaba, y después de algunos días esa agua se había vuelto pura, dulce, sana y mejor que cualquiera otra agua del mundo. Sea mucho o poco lo que hay de cierto en esto, la imagen me sirve para lo que quiero probar. Cuando se nos presenta un ensayo nuevo y azaroso como el *Deutschland*, las primeras críticas que se nos ocurren no son las más veraces ni las mejores; no van al fondo de las cosas, ni han de durar; son simplemente lo primero que se nos ocurre, la primera reacción. Son banales y tienen mucho de lugar común. En vuestro caso, el *Deutschland*, en ocasión de su primer viaje, demoró demasiado en soltar amarras, y os puso en una situación incómoda, obstruyendo y turbando vuestro espíritu con su limo y sus residuos (veis que voy hasta las últimas consecuencias de la imagen) y es ése el momento que habéis elegido para expresar vuestra crítica, todavía maloliente y llena de borra (son las exigencias de la imagen), mientras que si hubiérais dejado decantar vuestros pensamientos, éstos se habrían vuelto más claros y más a mi gusto..." (Gerard Manley Hopkins, carta a R. Bridges, 13 de mayo de 1878, a propósito del poema *The wreck of the Deutschland*).

cosas" y su "tipo necesario" (63). Muy lejos estaba Santo Tomás de este pseudoplatonismo, así como del bazar idealista de Winckelman y de David. Para él hay belleza en todos los casos en que la irradiación de una forma cualquiera sobre una materia convenientemente proporcionada viene a causar el bienestar de la inteligencia; y tiene especial cuidado de advertirnos que, en cierta manera, la belleza es *relativa* —no con respecto a las disposiciones del sujeto, en el sentido en que entienden los modernos el término "relatividad", sino con respecto a la naturaleza propia y al fin de la cosa, y a las condiciones formales bajo las cuales se la toma. "Pulchritudo quodammodo dicitur per respectum ad aliquid. ." (64) (La belleza, en cierta manera, se dice por respecto a algo...). "Alia enim est pulchritudo spiritus et alia corporis, atque alia hujus et illius corporis" (65) (Pues una es la belleza del espíritu, y otra la del cuerpo; y una la de este cuerpo y otra la de aquél). Y por más bella que sea una cosa creada, puede parecer bella a unos y no a otros, porque solamente es bella bajo ciertos aspectos, que los unos descubren y los otros no ven. Puede así ser, la misma cosa, "bella en un lugar y no bella en otro".

* * *

Si ello es así, es porque lo bello pertenece al orden de los *trascendentales*, es decir, de los objetos de pensamiento que superan todo límite de género o de categoría, y que no se dejan encerrar en ninguna clase, porque lo penetran todo y se encuentran en todo (66). Lo mismo que la unidad, la verdad y el bien, la belleza es el ser mismo tomado bajo un

cierto aspecto, es una propiedad del ser; no es un accidente sobreañadido al ser, ni añade al ser más que una relación de razón: es el ser mismo tomado como capaz de deleitar por su sola intuición una naturaleza intelectual. Y así toda cosa es bella, lo mismo que toda cosa es buena, al menos bajo una cierta relación. Y como el ser está presente en todas las cosas y en todas ellas es distinto, lo mismo la belleza está difundida por todas las cosas y en todas es varia. Lo mismo que el ser y los demás trascendentales, la belleza es esencialmente *análoga*, o sea que se dice a título diverso, *sub diversa ratione*, de los diversos sujetos de los cuales se dice; cada especie de ser *es* a su manera, es *buena* a su manera, es *bella* a su manera.

Los conceptos análogos se dicen propiamente de Dios, cuando la perfección que ellos designan existe en El de una manera "formal-eminente", en estado puro e infinito. Dios es entonces su "supremo analogado" ([67]), y esos conceptos sólo vuelven a hallarse en las cosas como un reflejo disperso y prismatizado de la faz de Dios ([68]). En este sentido la Belleza es uno de los nombres divinos.

Dios es bello. Es el más bello de los seres porque, como lo exponen Dionisio el Areopagita y Santo Tomás ([69]), su belleza es sin alteración ni vicisitud, sin aumento ni disminución; y no es como la belleza de las cosas, que tienen todas ellas una belleza particularizada, así como tienen una naturaleza particular: "particulatam pulchritudinem, sicut et particulatam naturam". Dios es bello por Sí mismo y en Sí mismo, absolutamente bello.

Es bello hasta el exceso (*superpulcher*), porque en la unidad perfectamente simple de su naturaleza preexiste de una manera superexcelente la fuente de toda belleza.

Es la belleza misma, porque El da la belleza a todos los seres creados, según la propiedad de cada uno, y porque es la causa de toda consonancia y de toda claridad. Toda forma, en efecto, es decir toda luz, es "cierta irradiación proveniente de la claridad primera", "una participación de la claridad divina". Y toda consonancia o toda armonía, toda concordia, toda amistad y toda unión cualquiera ella sea entre los seres, procede de la belleza divina, tipo primitivo y sobreeminente de toda consonancia, que reúne todas las cosas, las unas con las otras, y las llama a todas a Sí, mereciendo con razón bajo este aspecto "el nombre de καλός, [bello] que deriva de llamar". Así "la belleza de la creatura no es otra cosa que una semejanza de la belleza divina participada en las cosas", y siendo, por otra parte, toda forma principio de ser, y conservadora del ser toda consonancia o toda armonía, hay que decir que la hermosura divina es la causa del ser de todo lo que es. *Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur* ([70]). (De la hermosura divina se deriva el ser de todas las cosas).

En la Trinidad, añade Santo Tomás ([71]), el nombre de Hermosura se atribuye propiamente al Hijo, pues en cuanto a la integridad, en efecto, o en cuanto a la perfección, el Hijo tiene verdadera y perfectamente en sí, sin ninguna disminución, la naturaleza del Padre. En cuanto a la proporción debida, o a la consonancia, es la imagen expresa del Padre.

y perfectamente semejante; —y ésta es la proporción que conviene a la imagen como tal. Por último, en cuanto a la claridad, el Hijo es el Verbo, que es la luz y el esplendor de la inteligencia, "verbo perfecto a quien nada falta, y por así decirlo arte de Dios todopoderoso ([72])".

La belleza pertenece pues al orden trascendental y metafísico. Por eso ella de suyo tiende a transportar el alma más allá de lo creado. Hablando del instinto de lo bello escribe el *poeta maldito* —a quien el arte moderno le debe el haber retomado conciencia de la cualidad teológica y de la espiritualidad despótica de la belleza— que "es él, este inmortal instinto de lo bello, quien nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como un atisbo, como una *correspondencia* del cielo. La sed insaciable de todo lo que está más allá, y que revela la vida, es la prueba más viviente de nuestra inmortalidad. Es a la vez por la poesía y *a través* de la poesía, por y *a través* de la música, cómo el alma entrevé los esplendores situados más allá de la tumba; y cuando un poema exquisito hace asomar las lágrimas a los ojos, esas lágrimas no son la prueba de un exceso de gozo, sino más bien son el testimonio de una melancolía irritada, de una exigencia de los nervios, de una naturaleza exilada en lo imperfecto y que quisiera entrar en posesión inmediata, ya sobre ésta misma tierra, de un paraíso revelado ([73])".

* * *

Desde que nos enfrentamos con un trascendental, nos enfrentamos con el ser mismo, con una semejanza de Dios, un absoluto, la nobleza y el gozo de nuestra vida; entramos en el dominio del espíritu. Es de tener en cuenta el hecho de que los hombres sólo se comunican verdaderamente entre sí pasando por el ser o por una de sus propiedades. Sólo por ahí se evaden de la individualidad en que los aprisiona la materia. Si permanecen en el mundo de sus necesidades sensibles y de su yo sentimental, por más que traten de contarse los unos a los otros, no llegarán a comprenderse. Se observan los unos a los otros sin verse, cada uno infinitamente solo, por más que el trabajo o el placer aparenten unirlos. Pero si se llega al bien o al Amor, como los santos; a la verdad, como Aristóteles; a la belleza, como un Dante, un Bach o un Giotto, entonces el contacto se ha establecido, y las almas se comunican. Los hombres sólo se reúnen realmente por el espíritu, sólo la luz los une, "intellectualia et rationalia omnia congregans, et indestructibilia faciens" ([74]), la luz que reúne todas las cosas intelectuales y racionales, y las hace indestructibles.

El Arte en general tiende a hacer una obra. Pero algunas artes tienden a hacer una obra *bella*, y en eso difieren esencialmente de todas las demás. La obra para la cual trabajan todas las demás artes se halla a su vez ordenada a la utilidad del hombre; es, por lo tanto, un puro medio, y está toda entera contenida en un género material determinado. La obra en que trabajan las bellas artes está ordenada a la belleza; en tanto que obra bella es ya un fin, un absoluto, se basta a sí misma; y si en tanto que obra a hacer es material y está contenida en un género determinado, en tanto que bella pertenece al reino

del espíritu, y se sumerge en la trascendencia y en la infinidad del ser.

Las bellas artes se destacan así en el género "arte", como el hombre se destaca en el género "animal". Y lo mismo que el hombre, son a la manera de un horizonte en el que vendrían a tocarse la materia y el espíritu. Tienen un alma espiritual. De donde se les siguen muchas propiedades distintivas. Su contacto con la belleza modifica en ellas algunos caracteres del arte en general, principalmente, como trataremos de mostrarlo, en lo que concierne a las reglas del arte; y al contrario acentúa y lleva a una especie de exceso otros caracteres genéricos de la virtud artística, entre los cuales, en primer lugar, su carácter de intelectualidad y su semejanza con las virtudes especulativas.

Hay una singular analogía entre las bellas artes y la sabiduría. Unas y otra están ordenadas a un objeto que sobrepasa al hombre y que vale por sí, y cuya amplitud es sin límite, pues la belleza es infinita como el ser. Unas y otra son desinteresadas, deseadas por sí mismas, verdaderamente nobles porque su obra en sí misma considerada no está hecha para que alguien se sirva de ella como de un medio, sino para que se la goce como un fin, pues es un verdadero *fruto*, algo último y deleitoso, *aliquid ultimum et delectabile*. Todo su valor es espiritual, y su modo de ser es contemplativo. Pues si bien la contemplación no es el acto de las bellas artes, como lo es de la sabiduría, empero ellas tienden a producir una delectación intelectual, es decir una especie de contemplación, y suponen asimismo en el artista

una especie de contemplación, de la cual debe sobreabundar la belleza de la obra. Por eso es posible aplicarles, guardando las debidas proporciones, lo que Santo Tomás dice de la sabiduría cuando la compara con el juego ([75]): "No sin razón la contemplación de la sabiduría es comparada al juego, por dos cosas que en el juego se hallan. La primera es, que el juego es deleitable, y la contemplación de la sabiduría contiene la mayor delectación, de acuerdo a aquello que la Sabiduría dice de sí misma en el Eclesiástico: *mi espíritu es más dulce que la miel.* La segunda, que las operaciones del juego no están ordenadas a otra cosa, sino que son buscadas por ellas mismas. Y lo mismo ocurre con las delectaciones de la sabiduría . Por eso la divina Sabiduría compara al juego su delectación: *me deleitaba cada día, jugando en Su presencia en el orbe de las tierras*" ([76]).

Pero el Arte permanece siempre esencialmente en el orden del Hacer, y sólo por un trabajo de esclavo sobre una materia puede apuntar al goce del espíritu. De ahí, para el artista, una condición extraña y patética, imagen de la condición misma del hombre en el mundo, en donde debe consumirse entre los cuerpos y vivir con los espíritus. Sin dejar de censurar a los antiguos poetas que hacían envidiosa a la divinidad, Aristóteles reconoce que tenían razón cuando decían que sólo a ella está reservada la posesión de la sabiduría en verdadera propiedad: "No es una posesión humana, pues la naturaleza de los hombres es sierva por muchas maneras" ([77]). Así también producir la belleza pertenece sólo a Dios en verdadera propiedad. Y si la condición del artis-

ta es más humana, y menos alta, que la del sabio. también es más discordante y más dolorosa, porque su actividad no se contiene toda entera en la pura inmanencia de las operaciones espirituales, y no consiste en sí misma en contemplar, sino en hacer. Sin gozar de la sustancia y de la paz de la sabiduría, el artista está sometido a las duras exigencias de la inteligencia y de la vida especulativa, y está condenado a todas las miserias serviles de la práctica y de la producción temporal.

* * *

"¡Oh, hermano mío León, animalito del Señor, aunque un fraile menor hablara la lengua de los ángeles y resucitara un hombre muerto cuatro días atrás, ten bien entendido que no consiste en eso la dicha perfecta...!"

Aunque el artista lograse encerrar en su obra toda la luz del cielo y toda la gracia del jardín primaveral, no por ello tendría la dicha perfecta, porque se halla en la pista de la sabiduría y corre al olor de sus perfumes, pero no la posee. Aunque el filósofo conociera todas las esencias inteligibles y todas las virtudes del ser, no tendría el gozo perfecto, porque su sabiduría es humana. Aunque el teólogo conociese todas las analogías de las procesiones divinas y todos los por qué de las acciones de Cristo, no tendría la dicha perfecta, porque su sabiduría tiene, sí, un origen divino, pero un modo humano, y una voz humana. *¡Oh, voces moribundas, acabad de morir!...*

Solamente los Pobres y los Pacíficos tienen la dicha perfecta, porque ellos poseen la sabiduría y la

contemplación por excelencia, en el silencio de las creaturas y en la voz del Amor; unidos sin intermediario a la Verdad subsistente, ellos conocen "la dulzura que Dios da, y el gusto delicioso del Espíritu Santo" (78). Lo cual hacía exclamar a Santo Tomás, hablando, poco tiempo antes de morir, de su Suma inconclusa: *Mihi videtur ut palea*, "todo esto me parece paja". Paja humana es el Partenón y la catedral de Chartres, la Capilla Sixtina y la Misa en re...; paja que será quemada el último día. "Las criaturas no tienen salvador".*

La Edad Media conocía este orden. El Renacimiento lo ha roto. Después de tres siglos de infidelidad, el arte pródigo ha querido convertirse en el fin último del hombre, su Pan y su Vino, el espejo consubstancial de la Hermosura beatífica. En realidad no ha hecho otra cosa que disipar su substancia. Y el poeta hambriento de bienaventuranza que pedía al arte la plenitud mística que sólo Dios puede dar, no pudo menos que desembocar en *Sigê l' abîme*. El silencio de Rimbaud señala quizá el fin de una apostasía secular. Significa claramente, en todo caso, que es insensato buscar en el arte las palabras de la vida eterna y el reposo del corazón humano; y que el artista, para no destrozar su arte,

* Siento hoy la necesidad de excusarme de la especie de ligereza con que he asumido esta expresión. Se precisa mucha inexperiencia de las cosas creadas, o mucha experiencia de las cosas divinas, para hablar así. En general, las fórmulas del desprecio respecto de la creatura son propias de una literatura convencional y difícilmente tolerable. La creatura es digna de piedad y no de desprecio; existe sólo porque es amada. Engaña porque tiene demasiado sabor, y este sabor no es nada ante el ser de Dios. [1935].

ni su alma, debe ser simplemente, en cuanto artista, lo que el arte quiere que sea: un buen operario.

Mas he aquí que el mundo moderno, que lo había prometido todo al artista, muy pronto apenas si le dejará más que el medio de subsistir. Fundado en los dos principios *contra naturam*, de la *fecundidad del dinero* y de la *finalidad de lo útil*, y multiplicando sin término posible las necesidades y la servidumbre, destruyendo el ocio del alma, sustrayendo lo *factible* material a la regulación que lo proporcionaba a los fines del ser humano, e imponiendo al hombre el jadear de la máquina y el movimiento acelerado de la materia, el sistema que no busca *nada más que la tierra* imprime a la actividad humana un modo propiamente inhumano, y una dirección diabólica, pues el fin último de todo este delirio es impedir al hombre acordarse de Dios, mientras no piensa en nada eterno y se ata con más culpas:

dum nil perenne cogitat,
seseque culpis illigat.

En consecuencia debe lógicamente tratar como a cosa inútil, y por tanto reprobable, todo aquello que bajo cualquier aspecto lleve la marca del espíritu.

O peor aún, será preciso que el heroísmo, la verdad, la virtud, la belleza se conviertan en valores *útiles*: los mejores y más fieles instrumentos de propaganda y de dominación de las potencias temporales.

Perseguido como el sabio y casi como el santo, quizá por fin el artista reconocerá a sus hermanos, y volverá a hallar su verdadera vocación; pues en

cierta manera él no es de este mundo, ya que está, desde el momento en que trabaja para la belleza, en el camino que conduce a Dios las almas rectas, y que les manifiesta las cosas invisibles por las visibles. Por pocos que sean entonces los que no querrán agradar a la Bestia y girar con el viento del momento, sólo en esos pocos, y por el solo hecho de que ejercitarán una actividad *desinteresada*, vivirá la raza humana.

VI

LAS REGLAS DEL ARTE

Todo el elemento formal del arte consiste en la *regulación* que el arte imprime a la materia. Además pertenece a la esencia del arte, según los antiguos, el tener reglas ciertas y precisas, *viae certae et determinatae.*

Esto de reglas ciertas evoca en nosotros recuerdos desagradables, pues pensamos en las tres unidades, y en las "reglas de Aristóteles". Pero es del Renacimiento y su superstición de la antigüedad y de su Aristóteles embalsamado, y no del Aristóteles cristiano de nuestros doctores, de donde proceden las reglas artificiosas y rígidas de los gramáticos del siglo de oro. Las reglas ciertas de que hablaban los escolásticos no son imperativos convencionales impuestos al arte desde fuera, sino que son las vías de operación del arte mismo, de la razón artífice, vías altas y escondidas (79). Y todo artista sabe muy bien que sin esta forma intelectual dominadora de la materia, su arte no sería otra cosa que un amasijo sensual (80). Con todo, parecen necesarias aquí algunas explicaciones.

* * *

En lo que concierne, en primer lugar, al arte en general, ya se trate de artes mecánicas o serviles como de las bellas artes y artes liberales, es importante comprender que las reglas en cuestión, de hecho, nada son si no se dan en estado vital y espiritual en un *habitus* o una virtud de la inteligencia, que es propiamente la virtud de arte.

Por el *habitus* o virtud de arte que sobreeleva desde dentro su espíritu, el artista es un dominador que *usa* de las reglas según sus fines; tan poco sensato es concebir al artista como "sometido" a las reglas, como concebir al obrero "sometido" a sus instrumentos. A decir verdad, el artista posee las reglas y no es poseído por ellas, no está *obligado* por ellas, sino que es él quien *obliga*, mediante ellas, a la materia y a la realidad; y en ocasiones, en los instantes supremos en que la operación del genio se asemeja en el arte a los milagros de Dios en la naturaleza, el artista obrará no contra las reglas, pero sí fuera y por encima de ellas, según una regla más alta y un orden más escondido. Así hemos de entender la frase de Pascal: "La verdadera elocuencia se burla de la elocuencia, la verdadera moral se ríe de la moral, burlarse de la filosofía es filosofar de verdad", con esta glosa sabrosa del más tiránico y más jacobino de los jefes de academia: "Si no enviáis a paseo a la pintura, ella os enviará a paseo" ([81]).

Hay, como ya lo hemos indicado antes, una incompatibilidad radical entre los *habitus* y el igualitarismo. El mundo moderno tiene horror de los *habitus*, cualesquiera ellos sean, y podría escribirse

una muy curiosa *historia de la expulsión progresiva de los hábitos por la civilización moderna.* Veríamos en ella —siempre "el pez se pudre por la cabeza"— a teólogos como Escoto, después Occam, y aun Suárez, que comienzan por maltratar a los más aristocráticos de estos seres singulares, vale decir, a los dones del Espíritu Santo, —y no hablemos de las virtudes morales infusas.Muy pronto las virtudes teologales y la gracia santificante serán limadas y cepilladas por Lutero, y luego por los teólogos cartesianos. Mientras tanto les llega el turno a los *habitus* naturales; Descartes, en su afán nivelador, la emprende aun con el *genus generalissimum* de que aquellos malditos forman parte, y niega la existencia real de las cualidades y de los accidentes. Todo el mundo vive entonces en la fervorosa admiración de las máquinas de calcular, y nadie sueña en otra cosa que en métodos. Y Descartes concibe el método como un medio infalible y fácil de hacer llegar a la verdad a "aquellos que no han estudiado" y a las gentes de mundo ([82]). Leibniz inventa finalmente una lógica y un lenguaje cuya propiedad la más maravillosa es la de *dispensar de pensar* ([83]). Se ha llegado entonces al gusto, a la encantadora curiosidad, a la acefalía espiritual del siglo de las luces.

Así el *método* o las *reglas*, consideradas como *un conjunto de fórmulas y de procedimientos que actúan por sí solos y sirven de armadura ortopédica y mecánica al espíritu*, tienden en todas partes en el mundo moderno a reemplazar a los *habitus* porque el método es para todos, en tanto que los hábitos sólo algunos los tienen, y no es admisible que la

accesión a las actividades mejores dependa de una virtud que algunos poseen y otros no; en consecuencia, es preciso hacer fáciles las cosas bellas.

χαλεπὰ τὰ καλά. Los Antiguos pensaban que la verdad es difícil, que la belleza es difícil, y que el camino es estrecho; y que para vencer la dificultad y la alteza del objeto es absolutamente necesario que una fuerza y una elevación intrínsecas, —es decir un *habitus*—, se desarrollen en el sujeto. La concepción moderna del método y de las reglas les habría parecido un absurdo sangriento. De acuerdo con sus principios las reglas pertenecen a la escencia del arte, pero a condición de que se haya formado el *habitus*, regla viviente. Sin él, las reglas nada son. Endosadle el cabal conocimiento teórico de todas las reglas de un arte a un enérgico laureado que trabaja quince horas diarias pero en el cual no brota el *habitus*, y jamás haréis de él un artista, y permanecerá siempre infinitamente más lejos del arte que el niño o el salvaje dotado de un simple don natural: esto sea dicho para excusar a los muy ingenuos o muy sutiles adoradores del arte negro.

El problema se le ha planteado al artista moderno de una manera insensata: entre la senilidad de las reglas académicas y el primitivismo del don natural; aquí el arte todavía no está, a no ser en potencia; allá, ya no está más; el arte sólo se halla en la intelectualidad viviente del *habitus*.

* * *

En nuestros días se confunde fácilmente el *don natural* con el arte mismo, sobre todo si está recubierto de un disfraz fácil y de un decorado voluptuoso. El don natural no es sin embargo nada más que una condición previa al arte, o si se quiere un esbozo *(inchoatio naturalis)* del hábito artístico. Esta disposición innata es evidentemente indispensable; pero sin una cultura y una disciplina que los antiguos querían fuese larga, paciente y cabal, jamás pasará a ser arte propiamente dicho. El arte procede así de un instinto espontáneo, como el amor, y debe ser cultivado, como la amistad. Porque, como ésta, es una virtud.

Santo Tomás nos hace notar que las disposiciones naturales por las cuales un individuo difiere de otro, tienen su raíz en la complexión del cuerpo ([84]), interesan a nuestras facultades sensitivas, en particular a la imaginación, principal proveedora del arte —que aparece así como el *don* por excelencia por el cual se nace artista—, y a la cual los poetas consideran de buena gana su facultad principal, porque se halla tan íntimamente ligada a la actividad del intelecto creador que no es fácil, en lo concreto, distinguirla de éste. Pero la virtud de arte es un perfeccionamiento del espíritu; por eso imprime al ser humano un carácter incomparablemente más profundo que el que le dan las disposiciones naturales.

Puede además ocurrir que la manera cómo la educación cultive las disposiciones naturales atrofie el don espontáneo, en lugar de desarrollar el hábito, sobre todo si esa manera es material, y corrompida por "recetas" y habilidades, —o también si es teórica y especulativa en lugar de ser opera-

tiva, pues el entendimiento práctico, del cual dependen las reglas de las artes, no procede probando, ni demostrando, sino produciendo un efecto en el ser; y a menudo quienes mejor poseen las reglas de un arte son los que menos saben formularlas. Debe lamentarse a este respecto la sustitución (comenzada por Colbert, acabada por la Revolución) del aprendizaje corporativo ([85]) por la enseñanza académica y escolar. Precisamente porque el arte es una virtud del entendimiento práctico, el modo de enseñanza que le conviene por naturaleza es la educación-aprendizaje, el noviciado operativo bajo un maestro y frente a la realidad, no las lecciones distribuídas por profesores; y a decir verdad, aun la noción misma de una *Escuela de Bellas Artes*, sobre todo en el sentido en que el Estado moderno entiende ese término, recela una desinteligencia de las cosas tan profunda como la supondría la noción de un *curso superior de virtud*, por ejemplo. De ahí las rebeliones de un Cézanne contra la Escuela y contra los profesores, rebeliones que se yerguen sobre todo, en realidad, contra una concepción bárbara de la educación artística.

De todo esto resulta que, siendo el arte un *habitus* intelectual, supone necesariamente y simpre una *formación* del espíritu, que ponga al artista en posesión de reglas de operación determinadas. Sin duda, en algunos casos excepcionales, el esfuerzo individual del artista, de un Giotto ([86]) por ejemplo o de un Moussorgsky, puede bastar por sí solo para procurar esta formación del espíritu; y aun puede decirse que dado que lo hay de más espiritual en el

arte, —la intuición sintética, la concepción de la obra a realizar— depende de la *via inventionis* o del esfuerzo de invención, que requiere la soledad y no se aprende de otros, el artista, en lo que concierne a la cima y a la más alta vida de su arte, se forma y se educa a sí mismo y solo; cuanto más se acerque a esa cima espiritual del arte, más apropiadas y personales para ese artista serán las *viae determinatae* que le esperarán, hechas para no descubrirse más que a uno solo ([87]). Quizá desde este punto de vista corremos el riesgo en nuestra época, en la que tan cruelmente experimentamos todos los males de la anarquía, de hacernos alguna ilusión sobre la naturaleza y la extensión de los resultados que pueden esperarse de un retorno a las tradiciones del oficio.

Empero, para la inmensa parte de trabajo racional y discursivo que el arte implica, la tradición de una disciplina, y una educación por maestros, y la continuidad en el tiempo de la colaboración humana, en una palabra la *via disciplinae*, es absolutamente necesaria, ya se trate de la técnica propiamente dicha y de los medios materiales, o de todo el reabastecimiento conceptual y racional que requieren e implican ciertas artes (sobre todo en las épocas clásicas), —o por último del indispensable mantenimiento de un nivel suficientemente elevado de cultura en el término medio de los artistas y de los artesanos, a cada uno de los cuales es absurdo pedirle que sea un "genio original" ([88]).

Agreguemos, para tener en toda su integridad el pensamiento de Santo Tomás ([89]), que en toda disciplina y toda enseñanza el maestro no hace otra

cosa que ayudar desde fuera el principio de actividad inmanente que está en el discípulo. La enseñanza depende desde este punto de vista de la gran noción del *ars cooperativa naturae*: mientras que ciertas artes se aplican a su materia para dominarla, e imponerle una forma que ella no tiene más que recibir —así el arte de un Miguel Angel torturando el mármol despóticamente—, otras artes, en efecto, porque tienen por materia la naturaleza misma, se aplican a su materia para servirla, y para ayudarla a alcanzar una forma o una perfección que sólo puede ser adquirida por la actividad de un principio interior; son artes que "cooperan con la naturaleza": con la naturaleza corporal, como la medicina; con la naturaleza espiritual, como la enseñanza (y también el arte de dirigir a las almas). Estas artes sólo operan proporcionando al principio interior que está en el sujeto los medios y los auxilios de que él usa para producir su efecto. Es el *principio interior*, es la luz intelectual presente en el discípulo la que constituye, en la adquisición del arte y de la ciencia, *la causa* o *el agente principal*.

* * *

Si ahora pasamos a considerar más particularmente el caso de las bellas artes, su contacto con el ser y los trascendentales les crea, en cuanto a las reglas del arte, una condición muy especial.

En primer lugar, están sujetas a una ley de renovación, y por ende de cambio, que no conocen —al menos bajo el mismo título— las demás artes.

La belleza tiene una amplitud infinita, como el ser. Pero la obra como tal, realizada en la materia, está contenida en un cierto género, *in aliquo genere*. Y es imposible que un género agote un trascendental. Aparte del género artístico a que esta obra pertenece, hay siempre una infinidad de maneras de que una obra sea *bella*.

Se comprueba así la existencia de una especie de conflicto entre la trascendencia de la belleza y la estrechez material de la obra a realizar, entre la razón formal de belleza, esplendor del ser y de todos los trascendentales reunidos, y la razón formal de arte, recta industria de las obras a realizar. Ninguna forma de arte, por perfecta que sea, puede encerrar en sí a la belleza como la Virgen ha contenido a su Creador. El artista se encuentra ante un mar inmenso y desierto,

sin mástiles, sin mástiles ni fértiles islotes,

y el espejo que él le presenta no es más grande que su corazón.

El creador en arte es aquel que encuentra un *nuevo analogado* (90) de lo bello, una nueva manera de que el esplendor de la forma resplandezca sobre la materia. La obra que realiza, y que como tal está contenida en un cierto género, se halla desde entonces en un género nuevo y exige reglas también nuevas, —quiero decir, una nueva adaptación de las reglas primeras y eternas (91), incluso el empleo de *viae certae et determinatae* no empleadas todavía, y que en un primer momento desconciertan.

En este trance la actividad contemplativa en contacto con el trascendental, que constituye la vida

propia de las artes de lo bello y de sus reglas es evidentemente predominante. Pero es casi fatal que el talento, la mera técnica, la actividad solamente operativa que procede del *género* arte tome poco a poco la delantera, cuando ya no se haga otra cosa que explotar lo que una vez se halló; las reglas otrora vivientes y espirituales se materializarán entonces, y esta forma de arte acabará por agotarse; será necesaria una renovación. ¡Quiera el cielo que se halle un genio para llevarla a cabo! Por lo demás, aun en el caso de que ese cambio rebaje quizá el nivel general del arte, es sin embargo la condición misma de su vida, y de la eclosión de las grandes obras (92). De Bach a Beethoven y de Beethoven a Wagner, puede creerse que el arte ha bajado en calidad, en espiritualidad, en pureza. Pero ¿quién se atrevería a decir que uno de estos tres hombres era menos necesario que el otro? Si cargan su arte de riquezas extrañas, demasiado difíciles de llevar salvo para ellos, resulta que los más poderosos son también los más peligrosos. Rembrandt es un mal maestro. ¿Quién se resistirá a amarle? Aunque la pintura haya tenido que sufrir por ello, es mejor que haya jugado y ganado su partida, y haya abierto su brecha milagrosa en el mundo invisible. Muy cierto es que en el arte no hay progreso necesario, y que la tradición y la disciplina son las verdaderas nodrizas de la originalidad, que la aceleración febril que el individualismo moderno, con su manía de revolución en lo mediocre, impone a la sucesión de las formas de arte, de las escuelas abortadas, de las modas pueriles, es el síntoma de una gran miseria intelectual y social; subsiste empero para el arte una necesidad radical de novedad; tiene el arte sus estaciones, lo mismo que la naturaleza.

El Arte no supone como la Prudencia una rectificación del apetito, es decir de la facultad de querer y de amar, con relación al fin del hombre o en la línea moral (93). Supone sin embargo, como lo explica Cayetano (94), que el apetito tiende en derechura *al fin propio del arte*, de suerte que el principio: "la verdad del entendimiento práctico se considera no según la conformidad con la cosa, sino según la conformidad al apetito recto", regula así el dominio del Hacer como el del Obrar.

En las bellas artes el fin general del arte es la belleza. Pero la obra a realizar no es en ellas una simple materia que hay que ordenar para un fin, como un reloj que se fabrica con el fin de indicar la hora, o una nave que se construye para marchar sobre el agua. Puesto que es una cierta realización individual y original de la belleza, la obra misma que el artista va a hacer es para él un fin en sí; no ya el fin general de su arte, pero sí el fin particular que domina su operación presente, y por relación al cual deben regularse todos los medios. Mas para *juzgar* convenientemente acerca de este fin individual, es decir, para concebir la obra a ejecutar (95), la razón sola no basta, sino que es necesaria *una buena disposición del apetito*, pues cada uno juzga de sus fines particulares según lo que él mismo es actualmente: "tal como cada uno es, así le parece el fin" (96). Concluyamos de aquí que en el pintor, el poeta, el músico, la virtud de arte, que reside en el entendimiento, no solamente debe resba-

lar a las facultades sensibles y la imaginación, sino que exige también que toda la facultad apetitiva del artista, pasiones y voluntad, sea rectificada en relación al fin de su arte. Si todas las facultades de deseo y de emoción del artista no son radicalmente rectificadas y exaltadas en la línea de la belleza, cuya trascendencia e inmaterialidad son sobrehumanas, la vida humana y el traqueteo de los sentidos, y la rutina del arte mismo envilecerán su concepción. Es menester que el artista ame, que ame *lo que hace,* de suerte que su virtud sea en verdad, en palabras de San Agustín(97) *ordo amoris;* de suerte que la belleza se le haga connatural, y se entrañe en él por la afección, y que su obra salga de su corazón y de sus entrañas al par que de su espíritu lúcido. Este recto amor es la regla suprema.

Pero el amor presupone la inteligencia; y sin ella nada puede hacer, y, al tender a lo bello, tiende a lo que puede deleitarla.

Por último, porque en las bellas artes la obra misma a realizar, en cuanto bella, es un fin, y este fin es algo absolutamente individual, totalmente único, hay cada vez para el artista una manera nueva y única de conformarse al fin, y por tanto de regular la materia. De ahí una notable analogía entre las bellas artes y la Prudencia.

Sin duda el arte conserva siempre sus *viæ certæ et determinatae,* prueba de ello es que todas las obras de un mismo artista o de una misma escuela están selladas por los mismos caracteres ciertos y determinados. Pero es con prudencia, eubulia, buen sentido y perspicacia, circunspección, precaución, deliberación, industria, memoria, previsión, inteligencia y adivinación, es usando reglas prudenciales y no determinadas de antemano, fijadas según la contingencia de los casos, es de una manera siempre nueva e imprevisible, como el artista aplica las reglas de su arte: sólo con esta condición su regulación es infalible. "Un cuadro, decía Degas, es una cosa que exige tanta astucia, malicia y picardía como la perpetración de un crimen (98)". Por razones diferentes, y a causa de la trascendencia de su objeto, las bellas artes participan así, lo mismo que la caza o el arte militar, de las virtudes de gobierno.

Finalmente cuando todas las reglas se le han hecho connaturales, parece que el artista no tuviese ya otra regla que la de desposar a cada instante el contorno viviente de una emoción intuitiva única y dominadora y que no volverá ya más.

Esta prudencia artística, esta especie de sensibilidad espiritual al contacto con la materia responde en el orden operativo a la actividad contemplativa y a la vida propia del arte al contacto de la belleza. En la medida en que la regla académica prevalece sobre ella, las bellas artes vuelven al tipo genérico del arte y a sus especies inferiores, a las artes mecánicas.

VII

LA PUREZA DEL ARTE

"Lo que hoy pedimos al arte —observaba Émile Clermont—([99]) es lo que los griegos pedían a algo muy distinto, a veces al vino, con más frecuencia a la celebración de sus misterios: un delirio, una embriaguez. La gran locura báquica de los misterios, he ahí lo que corresponde a nuestro más alto grado de emoción en el arte: algo venido del Asia. Pero para los griegos el arte era muy otra cosa ([100]) . No tenía por efecto conturbar el alma, sino purificarla, que es precisamente lo contrario; "el arte purifica las pasiones", según la expresión célebre y generalmente mal interpretada de Aristóteles. Y para nosotros lo primero que se impondría sería, sin duda, purificar la idea de la belleza. . ."

Tanto por lo que toca al *arte* en general, como por lo que atañe a la *belleza*, es la inteligencia —los doctores escolásticos lo enseñan de mil maneras— la que tiene el primado en la obra de arte. Sin cesar nos recuerdan esos doctores que *el primer principio de todas las obras humanas es la razón* ([101]). Agrepor excelencia, y en un sentido el primer analogaguemos que al hacer de la Lógica el arte liberal

do del arte, nos muestran en todo arte una especie de participación vivida de la Lógica.

Là tout n'est qu'ORDRE et beauté,
Luxe, calme et volupté (102).

Si en arquitectura todo pegote inútil es feo, es porque es ilógico (103); si el oropel y las imitaciones, chocantes en general, se vuelven detestables en el arte sacro, ello se debe a que es profundamente ilógico que la mentira sirva para adornar la casa de Dios (104), *Deus non eget nostro mendacio.* "Es feo en arte —decía Rodin— todo lo que es falso, todo lo que sonríe sin motivo, lo que se amanera sin razón, lo que se arquea y se encabrita, lo que no es más que apariencia de belleza y de gracia, todo lo que miente" (105). "Sólo pido —añade Maurice Denis (106)— que pinteis vuestros personajes *de manera tal que parezcan estar pintados,* sometidos a las leyes de la pintura, que no busquen engañarme el ojo o el espíritu; la verdad del arte consiste en la conformidad de la obra con sus medios y su fin". Lo que equivale a decir con los Antiguos que la verdad del arte se considera *per ordinem et conformitatem ad regulas artis* (107), y que toda obra de arte debe ser lógica. Debe empaparse en la lógica: no en la pseudo-lógica de las ideas claras (108), y tampoco en la lógica del conocimiento y de la demostración, sino en la lógica operaria, siempre misteriosa y desconcertante, la de la estructura del viviente, y de la geometría íntima de la naturaleza. La Catedral de Nuestra Señora de Chartres es una maravilla de lógica, tanto como la Suma de Santo

Tomás; el mismo gótico flamante sigue siendo enemigo del pegote, y el lujo en que se agota es el de los silogismos ornados y contorneados de los lógicos de la época. Virgilio, Racine, Poussin son lógicos. Shakespeare también. ¡Y Baudelaire! No lo es Chateaubriand*. Los arquitectos de la Edad Media no restauraban "en el estilo", a la manera de Viollet-le-Duc. Si un incendio destruía el coro de una iglesia románica, lo reconstruían en gótico, sin pensarlo más. Pero ved en la catedral de Mans esta concordia y este tránsito, este brote súbito, y tan seguro de sí, en el esplendor: eso es lógica viviente, como la de la orogenia de los Alpes, o de la anatomía del hombre.

* * *

La perfección de la virtud de arte consiste, según Santo Tomás, en el acto de juzgar (109). En cuanto a la habilidad manual, es una condición requerida, sí, pero extrínseca al arte. Hasta llegar a ser para el arte, al mismo tiempo que una necesidad una amenaza perpetua, por cuanto implica el

* ¿Seguro? Me temo que Chateaubriand sólo haya sido puesto aquí por razón del equilibrio de la frase, o por efecto de algún prejuicio mal aventado. Habría hecho yo mejor en decir, y es verdad: Mallarmé también es lógico, y Claudel es lógico (y aun formidablemente racional). Y en un orden que ya nada tiene de racional, del cual la idea ha sido definitivamente desterrada para dejar su lugar a la sola arquitectura del sueño, Pierre Reverdy también es lógico, con una lógica nocturna e inconsciente de sí misma, encarnada en la espontaneidad del sentimiento. Los poemas de un Paul Éluard no escapan a esta ley, ni los mismos "textos surrealistas", cuando tienen un valor poético. El azar mismo es lógico en el corazón de un poeta. (¿Es ésta una razón para abandonarse a él? No tomemos por condiciones normales de la poesía las experiencias que se empeñan en reducirla a lo imposible para poner a prueba su resistencia, al no dejar sobrevivir más que un último germen titilante en el límite con la muerte). [1927].

riesgo de sustituir a la dirección del *habitus* intelectual la dirección del hábito muscular, y de hacer escapar así a la obra del influjo del arte. Pues hay un influjo del arte, el cual, *per physicam et realem impressionem usque ad ipsam facultatem motivam membrorum* (llegando a través de la impresión real y física hasta la misma facultad que mueve los miembros) va, desde la inteligencia en que reside el arte, a mover la mano, y hacer "brillar" en la obra una "formalidad" artística ([110]). Una virtud espiritual puede así comunicarse a través de un trazo poco hábil.

De ahí viene el encanto que se encuentra en la torpeza de los primitivos: en sí, la torpeza no tiene nada de encantadora, ni ejerce atractivo alguno allí donde falta la poesía, e incluso se hace simplemente odiosa cuando es, por poco que lo sea, querida por sí misma o afectada. Pero en los primitivos era una debilidad sagrada por donde se revelaba la intelectualidad sutil del arte ([111]).

El hombre vive de tal manera *in sensibus* —sumergido en los sentidos—, le cuesta tanto mantenerse al nivel de la inteligencia, que podemos preguntarnos si en el arte, como en la vida social, el progreso de los medios materiales y de la técnica científica, bueno en sí mismo, no resulta de hecho un mal en lo que se refiere al estado general del arte y de la civilización. En este orden, y más allá de una cierta medida, lo que quita una traba quita una fuerza, lo que quita una dificultad quita una grandeza.

Cuando, al visitar un museo, pasamos de las salas de los primitivos a aquéllas donde triunfa la pintura al óleo y una ciencia material mucho más considerable, el pie da un paso sobre el embaldosado, pero el alma hace un descenso a pique. Tras haberse paseado por las colinas eternas, se halla ahora pisando el entarimado de un teatro, por lo demás magnífico. En el siglo XVI la mentira se instala en la pintura, que se ha puesto a amar la ciencia por sí misma y que quiere dar la *ilusión* de la naturaleza, y hacernos creer que ante un cuadro estamos ante la escena o el objeto pintados, y no ante un cuadro.

De Rafael al Greco, a Zurbarán, al Lorenés, a Watteau, los grandes clásicos han conseguido purificar al arte de esta mentira; el realismo, y en cierto sentido el impresionismo, se han gozado en hacerlo. ¿Representará en nuestros días el cubismo, no obstante sus enormes deficiencias, la infancia —todavía en la etapa de pininos y chillidos— de un arte nuevamente *puro?* El dogmatismo bárbaro de sus teorizadores nos obliga a ponerlo seriamente en duda, y a temer que la nueva escuela no intente liberarse radicalmente de la imitación naturalista sólo para inmovilizarse en las *stultae quaestiones* ([112]), negando las condiciones primeras que distinguen esencialmente a la Pintura de las otras artes, por ejemplo de la Poética, o de la Lógica *. Com-

* O más bien negando las condiciones que distinguen a la Pintura del Arte tomado en su solo concepto genérico. Pronto harán diez años que escribía yo estas líneas; hoy ya no hay escuela cubista, pero los resultados no han sido vanos; sea lo que fuere de las teorías, la reacción cubista, al volver a traer la pintura a las exigencias esenciales del arte en general, ha hecho con ello el inmenso servicio de hacer que la pintura se reencontrase consigo misma. [1927].

probamos empero en algunos de los artistas —pintores, músicos, poetas— que la crítica cobijaba en otro tiempo bajo la enseña del Cubo (de un cubo asombrosamente extensible), el esfuerzo más digno de atención hacia la coherencia lógica, la simplicidad y la pureza de medios que constituyen propiamente la veracidad del arte. Todas las *gentes bien*, hoy, exigen lo clásico ([113]); no conozco, en la producción contemporánea, nada más sinceramente *clásico* que la música de Satie. "Nada de sortilegios, de volver sobre sí, de caricias dudosas, de fiebres, de miasmas. Jamás Satie "remueve el pantano". Es la poesía de la infancia revivida con mano maestra" ([114]).

* * *

El cubismo ha planteado de una manera más bien violenta la cuestión de la *imitación* en el arte. El arte como tal no consiste en imitar, sino en hacer, componer o construir, y eso según las leyes del objeto mismo al que ha de darse el ser (navío, casa, tapiz, tela coloreada o bloque tallado). Esta exigencia de su concepto genérico tiene absoluta primacía en él; y darle como fin esencial al arte la representación de lo real, es destruirlo. Platón, con su teoría de la imitación en diversos grados ([115]), y de la poesía ilusionista, desconoce como todos los intelectualistas exagerados la naturaleza propia del arte; de ahí su desprecio por la poesía: es evidente que si el arte fuese un *medio de saber*, sería furiosamente inferior a la geometría ([116]).

Pero si el arte en tanto que arte es ajeno a la imitación, las bellas artes en tanto que ordenadas

a la Belleza tienen con la imitación una cierta relación, por lo demás bastante difícil de precisar.

Cuando Aristóteles escribía, a propósito de las causas primeras de la poesía: "*Imitar* es natural a los hombres desde la infancia..., el hombre es el animal más imitador, adquiere por imitación sus primeros conocimientos y todo el mundo goza con las imitaciones; de lo cual encontramos una prueba en las obras de arte: pues aun de las mismas cosas que vemos con pena, nos gozamos cuando contemplamos sus más exactas imágenes, tales por ejemplo las formas de las bestias más viles, y de los cadáveres; ello se debe a que el hecho de aprender es lo que hay de más agradable, no solamente para los filósofos, sino también para los demás hombres... ([117])", enunciaba así una condición específica impuesta a las bellas artes, y captada en los primeros orígenes de éstas. Pero es aquí donde conviene entender a Aristóteles en un sentido *formalissime!* Si el Filósofo, según su método ordinario, va en derechura al caso primitivo, se engañaría de medio a medio quien no pasase de ahí, y conservase siempre para la palabra "imitación" su significación vulgar de *reproducción* o de *representación exacta de una realidad dada*. Al hombre de la edad del reno, cuando trazaba sobre la pared de las cavernas las formas de los animales, sin duda le movía, ante todo, el placer de reproducir un objeto con exactitud ([118]). Pero de entonces acá, el *goce de la imitación* se ha depurado mucho. Tratemos de afinar esta idea de la imitación en el arte.

Las bellas artes apuntan a producir, por el ob-

jeto que hacen, el goce o la delectación de la inteligencia mediante la intuición de los sentidos (el fin de la pintura, decía Poussin, es la delectación). Este goce no es el goce del acto mismo de conocer, goce de saber, goce de lo verdadero. Es una alegría que desborda de este acto, cuando el objeto al cual se refiere tiene una proporción excelente con la inteligencia.

Así este goce supone un conocer, y cuanto más haya de conocimiento, o de cosas ofrecidas a la inteligencia, más vasta sería la posibilidad de gozo; por eso el arte, en tanto que ordenado a la belleza, no se detiene, al menos cuando su objeto lo permite, en las formas ni en los colores, ni en los sonidos ni en los vocablos tomados en sí mismos y *como cosas* (deben en un primer momento ser tomados así, es la condición primera), sino que los toma *también* como que hacen conocer otra cosa distinta de ellos, es decir, *como signos*. Y la cosa significada puede ser signo a su vez, y cuanto más cargado de significación esté el objeto de arte (pero de significación captada espontánea e intuitivamente, no de significación jeroglífica), más vasta y más rica y más alta será la posibilidad de goce y de belleza. La belleza de un cuadro o de una estatua es así incomparablemente más rica que la de un tapiz, un vaso de Venecia o un ánfora.

Es en este sentido que la Pintura, la Escultura, la Poesía, la Música y aun la Danza son artes de imitación, es decir, artes que realizan la belleza de la obra y procuran gozo al alma sirviéndose de la imitación, o proporcionando, por medio de ciertos signos sensibles, algo distinto de lo que esos signos

presentan espontáneamente al espíritu. La Pintura *imita* con colores y formas planas cosas dadas fuera de nosotros, la Música *imita* con sones y ritmos —y la Danza con sólo el ritmo— "las costumbres" como dice Aristóteles ([119]), y los movimientos del alma, el mundo invisible que se agita en nosotros; dejando a salvo esta diferencia en cuanto al objeto significado, la Pintura no imita más que la Música y la Música no imita menos que la Pintura, si precisamente entendemos "imitación" en el sentido que acabamos de definir.

Pero como el goce procurado por lo bello no consiste formalmente en el acto mismo de conocer lo real, o en el acto de conformidad con lo que es, no depende en modo alguno de la perfección de la imitación como reproducción de lo real, o de la exactitud de la representación. La imitación como reproducción o representación de lo real, en otras palabras la imitación *materialmente considerada*, no es más que un medio, no un fin; guarda relación, junto con la habilidad manual, con la actividad artística, pero ciertamente no la constituye (como tampoco la constituía, según ya vimos, la habilidad manual). Y las cosas hechas presentes al alma por los signos sensibles del arte —por los ritmos, los sonidos, las líneas, los colores, las formas, los volúmenes, las palabras, los metros, las rimas, las imágenes, *materia próxima del arte*— no son ellas mismas más que un elemento material de la belleza de la obra, al igual que los signos en cuestión; son una *materia remota*, si puede así decirse, que el artista dispone y sobre la cual debe hacer brillar el resplandor de una forma, la luz del ser. Proponerse como fin la perfec-

ción de la imitación materialmente considerada, sería pues ordenarse a lo que es puramente material en la obra de arte, e imitar *servilmente;* esta imitación servil es totalmente extraña al arte ([120]).

Lo que se requiere, no es que la representación sea exactamente conforme a una realidad dada, sino que a través de los elementos materiales de la belleza de la obra se transparente bien, soberana y entera, la claridad de una forma *; y el brillo de una forma, y por tanto de *alguna verdad*: en este sentido la gran fórmula de los Platónicos, *splendor veri*, conserva su vigencia. Pero si el goce de la obra bella procede de *alguna verdad*, no procede empero de la verdad *de la imitación como reproducción de las cosas*, sino que procede de la perfección con que la obra expresa o manifiesta la forma, en el sentido

* Hemos precisado ya antes (p. 37, nota) cómo hay que entender esta "claridad —o brillo— de una forma". No se trata de la claridad o facilidad con que la obra evoque objetos ya conocidos, ideas o sentimientos, *cosas*. Las cosas mismas evocadas, los sentimientos, ideas y representaciones no son para el artista otra cosa que *materiales y medios*, todavía *signos*. Detenerse en la musicalidad de los sonidos cuando se quiere explicar el poder de la poesía, es dar muestras de un hedonismo de bien cortos alcances. Un verso bello se apodera del alma por las correspondencias espirituales que descubre, inexpresables en sí mismas, un nacimiento verdaderamente puro de la obra de palabras. Que sea "oscuro" o "claro" es en tal caso secundario.

No olvidemos, por otra parte, "que la oscuridad de un texto es el producto de dos factores: la cosa leída y el ser que lee. Es raro que este último se acuse a sí mismo" (Paúl Valéry, ap. Frédéric Lefèvre, *Entretiens*). Pocos grandes artistas se han librado de ser acusados de oscuridad por sus contemporáneos. Muchos pequeños, es verdad, se hacen oscuros para forzar la estimación. En todo caso, si el subjetivismo "hamlético" tiene hoy más adeptos que en la época en que Max Jacob escribía su *Art poétique*, no es menos cierto que en su tendencia más profunda la poesía moderna, lejos de buscar la oscuridad por sí misma, "se enfurece", por el contrario, "porque no es comprendida" [1927].

metafísico del término ([121]); viene de la verdad *de la imitación como manifestación de una forma*. He ahí lo *formal* de la imitación en el arte: la expresión o la manifestación, en una obra convenientemente proporcionada, de algún principio secreto de inteligibilidad que resplandece. A eso se refiere en el arte *el goce de la imitación*. Y es también eso lo que da al arte su valor de *universalidad*.

Lo que constituye el rigor del verdadero clásico, es una subordinación tal de la materia a la luz de la forma así manifestada, que no se admita en la obra ningún elemento material proveniente de las cosas o del sujeto, que no sea estrictamente requerido como soporte o vehículo de esa luz y que sólo venga a entorpecer o "corromper"([122]) el ojo, el oído o el espíritu. Comparad, desde este punto de vista, la melodía gregoriana o la música de Bach con la música de Wagner o de Strawinsky.*

En presencia de la obra bella, ya lo hemos indicado, la inteligencia goza sin discurso. Por tanto, si el arte manifiesta o expresa *en una materia* un cierto resplandor del ser, una cierta forma, una cierta alma, una cierta verdad ** —"acabaréis por *confe-*

* Me acuso de haber hablado así de Strawinsky. Sólo conocía entonces la *Consagración de la Primavera;* mas ya hubiera debido ver que Strawinsky volvía la espalda a todo lo que nos choca en Wagner. De entonces acá ha demostrado que el genio conserva y aumenta su fuerza renovándola en la luz. Exuberante de verdad, su obra admirablemente disciplinada es la que hoy da la mejor lección de grandeza y de fuerza creadora, y mejor responde al estricto rigor clásico de que aquí se trata. Su pureza, su autenticidad, su glorioso vigor espiritual se parecen al gigantismo de Parsifal y de la Tetralogía como un milagro de Moisés a las hechicerías de los egipcios [1927].

** Condición que afecta a lo que llamábamos páginas atrás (p. 73) la *materia remota* del arte.

sar", decía Carrière a alguien a quien retrataba— empero no ofrece de ello al alma una expresión conceptual y discursiva. Así es como sugiere sin hacer propiamente conocer, y expresa lo que nuestras ideas no pueden significar. *A,a,a,* exclama Jeremías, *Domine Deus, ecce nescio loqui* (123), ¡Señor Dios, he aquí que no sé hablar! Pero allí donde la palabra se detiene, comienza el canto, *exsultatio mentis prorumpens in vocem* (124), el júbilo de la mente que estalla en canto.

Agreguemos que, en el caso de las artes que se dirigen a la vista (pintura, escultura), o a la inteligencia (poesía), una necesidad más estrecha de imitación o de significación viene extrínsecamente a imponerse al arte, en razón de la facultad que está en juego. Pues es preciso, en efecto, que esa facultad goce: a título principal, si se trata de la inteligencia; a título secundario e instrumental, si de la vista (125). Y dado que la vista y la inteligencia son soberanamente cognoscitivas e inclinadas al objeto, no pueden disfrutar de gozo completo si no conocen de una manera suficientemente viva un objeto —signo él mismo a su vez, sin duda— que les sea significado por el volumen, el color o la palabra. El ojo, pues, y la inteligencia exigen percibir o reconocer en la obra algún elemento legible. Y sin duda sólo se trata ahí de una condición extrínseca al arte mismo considerado formalmente, pues un poema oscuro puede ser mejor que un poema claro; pero dado igual valor poético, el alma gozará más del poema claro, y si la oscuridad se hace demasiado grande, si los signos ya no son sino enigmas, la naturaleza de nuestras facultades protesta. En una

cierta medida el artista siempre hace violencia a la naturaleza; empero, si no tuviera en cuenta esa exigencia, pecaría, por una especie de vértigo idealista, contra las *condiciones "materiales"* o *subjetivas* que el arte está humanamente obligado a satisfacer. Ahí reside el peligro de los viajes demasiado atrevidos, por más nobles que sean, por otra parte, al *Cabo de Buena Esperanza,* y de una poesía que "burla a la eternidad" oscureciendo voluntariamente la idea bajo films de imágenes dispuestos con sentido exquisito. Cuando, en su horror del impresionismo o del naturismo, un cubista declara que un cuadro debe seguir siendo *IGUALMENTE bello* si se lo pone patas arriba, como si se tratase de un almohadón, afirma un retorno muy curioso, y muy útil si se lo toma bien, a las leyes de absoluta coherencia constructiva del *arte* en general (126); pero olvida tanto las condiciones subjetivas como las exigencias particulares de lo bello propio de la *pintura.*

Empero, sigue siendo verdad que si entendiésemos por "imitación" la *reproducción o copia exacta de lo real* (127), habría que decir que fuera del arte del cartógrafo o del dibujante de planchas anatómicas, no hay arte de imitación. En ese sentido, y por más deplorable que sea bajo otros aspectos su literatura, cuando Gauguin afirmaba que era menester renunciar a *hacer lo que vemos,* formulaba una verdad primordial puesta en práctica por los maestros de todos los tiempos (128). La frase tan conocida de Cézanne expresaba la misma verdad: "Lo que hay que hacer, es rehacer el Poussin sobre la naturaleza. Eso es todo." (129). Las artes de imitación no apuntaban ni a copiar las apariencias de

la naturaleza, ni a figurar "el ideal", sino a hacer un objeto bello manifestando una *forma* con ayuda de signos sensibles.

Esa forma, el artista o el poeta humano, cuya inteligencia no es causa de las cosas como lo es la inteligencia divina, no puede extraerla toda entera de su espíritu creador, sino que ha de buscarla primeramente y ante todo en el inmenso tesoro de las cosas creadas, de la naturaleza sensible como del mundo de las ideas, y del mundo interior de su alma. Desde este punto de vista el artista es ante todo un hombre que ve más profundamente que los demás, y que descubre en lo real resplandores espirituales que los otros no saben discernir (130). Pero para hacer brillar esos resplandores en su obra, y por ende para ser verdaderamente dócil y fiel al espíritu invisible que se oculta en las cosas, puede, y aun debe, deformar en cierta medida, reconstruir, transfigurar las apariencias materiales de la naturaleza. Aun en un retrato "perfectamente parecido", en los dibujos de Holbein por ejemplo, siempre lo que la obra expresa es una forma engendrada en el espíritu del artista y nacida verdaderamente en ese espíritu, pues los verdaderos retratos no son otra cosa que "la reconstrucción ideal de los individuos" (131).

El arte, en su fondo, sigue siendo pues esencialmente fabricador y creador. Es la facultad de producir, no *ex nihilo*, sin duda, sino de una materia preexistente, una creatura nueva, un ser original, capaz de emocionar a su vez a un alma humana. Esta creatura nueva es el fruto de un matrimonio

espiritual que une la actividad del artista a la pasividad de una materia dada.

De ahí procede en el artista el sentimiento de su dignidad particular. Es como un asociado de Dios en la factura de las obras bellas; desarrollando las facultades que el Creador puso en él, —pues "todo don perfecto viene de lo alto, y desciende del Padre de las luces"—, y usando de la materia creada, crea, por así decirlo, en segundo grado. *Operatio artis fundatur super operationem naturae, et haec super creationem* (132); la operación del arte se funda sobre la operación de la naturaleza, y ésta sobre la creación.

La creación artística no copia la de Dios, la continúa. Y así como el vestigio y la imagen de Dios aparecen en sus creaturas, así la marca humana está impresa sobre la obra de arte, la marca plena, sensible y espiritual, no sólo la de las manos, sino de toda el alma. Antes que la obra de arte proceda del arte a la materia, por una acción transeúnte, la concepción misma del arte ha debido proceder en el interior del alma, por una acción inmanente y vital, como la procesión del verbo mental. *Processus artis est duplex, scilicet artis a corde artificis, et artificiatorum ab arte* (133); el proceso del arte es doble, a saber: del corazón del artífice (procede) el arte, y del arte (proceden) las obras artísticas.

Si el artista estudia y ama la naturaleza tanto o más que las obras de los grandes maestros, no es para copiarla, sino para *fundarse* en ella. Es que no le basta ser discípulo de los maestros; debe ser discípulo de Dios, pues Dios conoce las reglas de la fabricación de las obras bellas (134). La naturaleza

importa esencialmente al artista sólo porque es una derivación del arte divino en las cosas, *ratio artis divinae indita rebus*. El artista, sépalo o no, consulta a Dios cuando mira las cosas.

Elles existent pour un moment, mais tout de même c' était beau!

Il faut ignorer son art, pour trouver au Vôtre quelque défaut ([135]).

No dejaban las cosas de ser bellas porque existiesen tan sólo un momento!

Tan sólo aquel que ignora el propio arte puede encontrar al Vuestro algún defecto.

La naturaleza resulta así el primer estímulo y el primer regulador del artista, y no un ejemplo que ha de calcarse servilmente. Preguntad a los verdaderos pintores cómo la necesitan. La temen y la reverencian, pero con un temor casto, no con un temor de esclavo. La imitan, pero con una imitación verdaderamente *filial*, y según la agilidad creadora del espíritu, no con una imitación literal y servil. De regreso de un paseo en invierno, Rouault me decía que al mirar la campiña bajo la nieve iluminada por el sol, había comprendido cómo pintar los árboles blancos de la primavera. "El modèlo, decía por su parte Renoir ([136]), sólo está ahí para encenderme, permitirme atreverme a cosas que sin él yo no podría intentar... Y me hace volver a caer sobre mis patas si me voy demasiado lejos". Tal es la libertad de los hijos del Creador.

* * *

El arte no tiene solamente que defenderse contra el arrastre de la habilidad manual —o de otra habilidad que es el *gusto* ([137])— y contra la imitación servil. Hay otros elementos extraños que amenazan también su pureza. Por ejemplo, la belleza a que tiende produce una delectación, pero es la alta delectación del espíritu, que es precisamente todo lo contrario de lo que se llama el placer, o el cosquilleo agradable de la sensibilidad; y si el arte trata de *gustar*, traiciona y se hace mentiroso. Asimismo, tiene por *efecto* producir la emoción, pero si *apunta* a la emoción, al fenómeno afectivo, a remover las pasiones, el arte se adultera, y tenemos ahí otro elemento de mentira que penetra en él ([138]).

Eso es tan cierto para la música como para las demás artes. Sin duda la música tiene de peculiar el que al significar con sus ritmos y sus sonidos los movimientos mismos del alma —*cantare amantis est*—, produce, al producir la emoción, precisamente aquello que significa. Pero esta producción no es su fin, y tampoco una representación o una descripción de las emociones. Las emociones que la música hace presentes al alma por medio de sonidos y ritmos son la *materia* con la cual debe darnos el gozo sentido de una forma espiritual, de un orden trascendente, de la claridad del ser. Es así como, lo mismo que la tragedia, la música purifica las pasiones ([139]), desarrollándolas en la medida y en el orden de la belleza, acordándolas con la inteligencia, en una armonía que en ninguna otra parte conoce la naturaleza caída.

Llamemos *tesis* a toda intención extrínseca a la obra misma, cuando el pensamiento que anima esa intencion no actúa sobre la obra por medio del *ha-*

bitus artístico movido instrumentalmente, sino que se yuxtapone a ese *habitus* para obrar él mismo directamente sobre la obra; entonces la obra no es producida toda entera por el *habitus* artístico ni toda entera por el pensamiento así animado, sino en parte por el uno y en parte por el otro, como una barca es tirada por dos hombres. En este sentido toda tesis, ya sea que pretenda demostrar o que pretenda emocionar, es para el arte un aporte extraño, por ende una impureza. Le impone al arte, en su esfera propia, o sea en la producción misma de la obra, una regla y un fin que no es el suyo; impide a la obra de arte brotar del corazón del artista con la espontaneidad de un fruto perfecto, revela un cálculo, una dualidad entre la inteligencia del artista y su sensibilidad, que el arte precisamente quiere estén unidas.

Cuando quiero experimentar el ascendiente del *objeto* que el artista ha concebido y que propone a mis ojos, entonces me abandono sin reservas a la emoción que proviene en él y en mí de una misma belleza, de un mismo trascendental en el cual comulgamos. Pero me rehuso a admitir el ascendiente de un arte que calcula medios de sugestión para captar mi subconsciente, me resisto a una emoción que una voluntad de hombre quiere imponerme. El artista debe ser tan objetivo como el sabio, en el sentido de que sólo debe pensar en el espectador para entregarle algo bello, o *bien fabricado*, así como el sabio sólo tiene presente al que lo escucha para entregarle la verdad. Los constructores de las catedrales no se proponían ninguna clase de tesis. Eran, según la hermosa expresión de Dulac, "hombres que

no se conocían" (140). No querían ni demostrar las conveniencias del dogma cristiano, ni sugerir por algún artificio una *emoción cristiana*. Y aún se preocupaban mucho menos de hacer una obra bella que de hacer una buena obra. Creían, y obraban tal como eran. Su obra revelaba la verdad de Dios, pero sin *hacerlo expresamente*, y *porque* no lo hacía expresamente.

VIII

ARTE CRISTIANO

Por estas palabras de arte cristiano, no entendemos *arte de iglesia*, arte especificado por un objeto, un fin, reglas determinadas, y que no es más que un punto de aplicación particular, y eminente, del arte *. Entendemos arte cristiano en el sentido de arte que lleva en sí el carácter del cristianismo. En este sentido el arte cristiano no es una especie particular del género arte; no se dice arte cristiano como se dice arte pictural o poético, arte ojival o bizantino; un joven no se propone "me dedicaré al arte cristiano" como se propondría dedicarse a la agricultura, no hay escuela donde se aprenda el ar-

* La distinción entre el *arte de iglesia* o *arte sacro* y un arte religioso no ya por la destinación sino solamente por el carácter y la inspiración de la obra, se impone con sobrada evidencia, ya que lo que más falta en nuestros días a un gran número de obras de arte sagrado es precisamente un carácter verdaderamente religioso. Pero la importancia práctica de esta distinción es lo que yo quisiera señalar aquí. El público —gentes de mundo y gentes de Iglesia— muy a menudo la desconoce. De ahí la deplorable costumbre de juzgar toda obra de inspiración religiosa "situándola" como si ella debiera decorar una iglesia o servir a un uso piadoso. Sin embargo muchas obras de inspiración religiosa no tienen necesariamente esa destinación, aun cuando su tema sea religioso, y han sido hechas para ser vistas u oídas en otros lugares que los templos y para otro fin que la devoción de los fieles. Es pre-

te cristiano([141]). El arte cristiano se define por el sujeto en quien se da y por el espíritu de donde procede; se dice arte cristiano o arte de cristiano, como se dice arte de abeja o arte de hombre. Es el arte de la humanidad redimida. Está plantado en el alma cristiana, al borde de las aguas vivas, bajo el cielo de las virtudes teologales, entre los soplos de los siete dones del Espíritu. Es natural que dé frutos cristianos.

Todo le pertenece, lo profano como lo sagrado. Hasta donde se extienda la industria y el gozo del hombre, hasta allí extiende su dominio el arte cristiano. Sinfonía o ballet, film o novela, paisajes o naturaleza muerta, libreto de Guignol o de ópera, en todo eso puede hacerse presente lo mismo que en vitrales y estatuas de iglesias.

Pero, se dirá, ¿tal arte cristiano no es un mito? ¿Puede siquiera concebírselo? ¿No es el arte pagano de nacimiento, y ligado al pecado? Lo mismo que es pecador de nacimiento el hombre. Pero la gracia repara la naturaleza caída. No digais que un arte cristiano es imposible([142]). Decid que es difícil, doblemente difícil, o mejor difícil al cuadrado, porque es difícil ser artista y muy difícil ser cristiano, y porque la dificultad total no es simplemente la suma, sino el producto de estas dos dificultades multiplicadas la una por la otra: pues se trata de conciliar dos absolutos. Decid que la dificultad se vuelve sangrienta cuando la época entera vive lejos de Cristo, pues el artista depende mucho del espíritu del tiempo. ¿Pero acaso faltó jamás el valor sobre la tierra?

cisamente el caso —y por razones que no es difícil advertir— de algunas de las más bellas obras modernas que proceden de un sentimiento religioso sincero y a veces profundo, y que no responden a las condiciones y conveniencias propias del arte sacro. Se evitarían muchos juicios temerarios y no pocas indignaciones superfluas absteniéndose de considerarlas desde el punto de vista de un uso religioso al cual no están destinadas. A la inversa, no porque una obra de arte cuyo tema es religioso tenga un mérito artístico extraordinario y haya sido ejecutada con fe, satisfará por eso necesariamente todas las exigencias del arte sacro y podrá servir para el uso de los fieles [1935].

Añadid que en todas partes, cuando el arte —egipcio, griego o chino— ha alcanzado un cierto grado de grandeza y de pureza, ya es cristiano en esperanza, porque todo resplandor espiritual es una promesa y una figura de los equilibrios divinos del Evangelio.

La *inspiración* no es solamente un accesorio mitológico: hay una inspiración real, que no viene de las Musas, sino de Dios vivo, una moción especial de orden natural ([143]), por la cual la primera Inteligencia da, cuando le place, al artista un movimiento creador superior a la medida de la razón, y que utiliza, sobreelevándolas, todas las energías racionales del arte, quedando reservado a la libertad del hombre el seguir o alterar ese impulso. Esta inspiración que desciende de Dios autor de la naturaleza es como una figura de la inspiración sobrenatural. Para que surja un arte que sea cristiano no sólo en esperanza, sino en posesión, verdaderamente liberado por la gracia, será menester estén unidas, en su más secreto origen, una y otra inspiración.

Si queréis hacer una obra cristiana, sed cristiano, y tratad de hacer obra bella, a la cual pasará vuestro corazón; no tratéis de "hacer cristiano".

No intentéis esta empresa absurda de disociar en vos el artista y el cristiano. Son uno solo, si *sois* verdaderamente cristiano, y si vuestro arte no está aislado de vuestra alma por algún sistema estético. Pero aplicad a la obra sólo el artista; precisamente porque artista y cristiano son uno, la obra será toda entera tanto del uno como del otro.

No *separéis* vuestro arte de vuestra fe. Pero dejad *distinto* lo que es distinto. No tratéis de confundir a la fuerza lo que la vida une tan bien. Si hicierais de vuestra estética un artículo de fe, echaríais a perder vuestra fe. Si hicierais de vuestra devoción una regla de operación artística, o si convirtieseis vuestro cuidado de edificar en un procedimiento de vuestro arte, echaríais a perder vuestro arte.

El alma del artista toda entera logra y regula su obra, pero no debe lograrla y regularla más que por el *habitus artístico*. Aquí el arte no admite partición. No admite que ningún elemento extraño venga, yuxtaponiéndosele, a mezclar en la producción de la obra otra regulación a la suya. Domesticadlo, hará todo lo que queráis. Usad de violencia, no hará nada bueno. La obra cristiana quiere al artista libre, en tanto que artista.

Empero la obra sólo será cristiana, sólo llevará en su belleza el reflejo interior del resplandor de la gracia, si desborda de un corazón poseído por la gracia. Pues la virtud de arte que la emprende y la regula inmediatamente, supone la rectificación del apetito con respecto a la belleza de la obra. Y si la belleza de la obra es cristiana, es porque el apetito del artista está rectificado por relación a

tal belleza, y en el alma del artista está Cristo presente por el amor. La calidad de la obra es aquí la manifestación del amor del cual procede, y que mueve a la virtud del arte como a un instrumento. Así es en razón de una sobreelevación intrínseca que el arte es cristiano, y esta sobreelevación tiene lugar por el amor.

Síguese de ahí que la obra será cristiana en la exacta medida en que el amor será viviente. No nos engañemos, es la actualidad misma del amor, es la contemplación en caridad lo que aquí se requiere. La obra cristiana quiere al artista santo, en tanto que hombre.

Lo quiere poseído por el amor. Que haga entonces lo que quiera. Allí donde la obra dé un sonido menos puramente cristiano, algo ha faltado a la pureza del amor ([144]). *El arte exige mucha calma*, decía Fra Angélico, *y para pintar las cosas de Cristo hay que vivir con Cristo;* es la única sentencia que tenemos de él, y cuán poco sistemática.

Sería, por tanto, vano buscar una técnica o un estilo o un sistema de reglas o un modo de operar que fuesen los del arte cristiano. El arte que germina y crece en una humanidad cristiana puede admitir una infinidad de técnicas, estilos, reglas o modos. Pero estas formas de arte tendrán todas un aire de familia, y todas ellas diferirán sustancialmente de las formas de arte no cristiano; lo mismo la flora de las montañas difiere de la flora de las llanuras. Considerad la liturgia; es el tipo trascendente y supereminente de las formas de arte cristianas; el mismo Espíritu de Dios la ha conformado, para poder complacerse en ella ([145]).

Y sin embargo ni la liturgia misma es absolutamente inmutable: sufre el progreso del tiempo, la eternidad se rejuvenece en ella. Y la liturgia maronita o pravoeslava no es la liturgia romana; hay muchas moradas en el cielo. Nada más hermoso que una misa solemne: danza ante el arca en tiempo lento, más augusta que el avance del ejército de los astros, la Iglesia no busca en ella la belleza, ni los motivos decorativos, ni conmover el corazón. Sólo se propone adorar, y unirse al Salvador; y de esta adoración amorosa la belleza desborda por añadidura.

Las cosas bellas no abundan. ¡Qué condiciones excepcionales habrá que suponer para que una civilización reúna a la vez, y en los mismos hombres, el arte y la contemplación! Bajo el peso de una naturaleza que siempre ofrece resistencia y que no deja de caer, el cristianismo ha infiltrado por todas partes su savia, en el arte y en el mundo, pero no ha logrado —salvo en la Edad Media, y con qué dificultades y qué deficiencias— formarse un arte propio, como un mundo propio, y eso no es de extrañar. El arte clásico ha producido muchas obras cristianas, y admirables. ¿Puede decirse, empero, que esta forma de arte, en sí misma considerada, tenga el sabor original del clima cristiano? Es una forma nacida en otra parte, y trasplantada.

Si en medio de las catástrofes indecibles concitadas por el mundo moderno debe venir un momento, por breve que sea, de pura primavera cristiana, un domingo de Ramos para la Iglesia, un breve hosanna de la pobre tierra al hijo de David, es lícito esperar para esos años, con un vivo impulso intelectual y espiritual, la regerminación, para gozo de los hombres y de los ángeles, de un arte verdaderamente cristiano. Este arte ya parece anunciarse en el esfuerzo individual de algunos artistas y de algunos poetas que se suceden desde hace medio siglo, y algunos de los cuales se cuentan entre los más grandes. Sobre todo no tratemos de desprenderlo y aislarlo antes de tiempo, y mediante un esfuerzo de escuela, del gran movimiento del arte contemporáneo ([146]). Sólo se independizará y se impondrá si brota espontáneamente de una común renovación del arte y de la santidad en el mundo.

* * *

El cristianismo no *facilita* el arte. Le quita muchos medios fáciles, obstaculiza su curso en más de un punto, pero es para elevar su nivel. Al mismo tiempo que le crea dificultades saludables, le sobreeleva por dentro, le hace conocer una belleza escondida que es más deliciosa que la luz, le da aquello que más necesita el artista: la simplicidad, la paz del temor y de la dilección, la inocencia que hace a la materia dócil y fraternal a los hombres.

IX

ARTE Y MORALIDAD

El *habitus* artístico sólo se ocupa de la obra a realizar. Sin duda admite la consideración de las condiciones objetivas —uso práctico, destino, etc.— a las que la obra debe satisfacer (una estatua hecha para que recen ante ella es muy distinta de una estatua de jardín), pero lo hace porque tal consideración concierne a la belleza misma de la obra, ya que una obra que no estuviera adaptada a esas condiciones carecería en eso de proporción, y por tanto de belleza. El arte tiene por único fin la obra misma y su belleza.

Pero para el hombre que obra, la obra misma a realizar entra en la línea de la moralidad ([147]) y a este título no es más que un medio. Si el artista tomase por fin último de su operación, y por ende por bienaventuranza, el fin de su arte o la belleza de la obra, sería pura y simplemente un idólatra ([148]). Es pues absolutamente preciso que el artista, en tanto que hombre, trabaje por otra cosa que por su obra, por algo más amado. Dios es infinitamente más amable que el arte.

* * *

Dios es celoso. "La regla del divino amor es sin misericordia", decía Mélanie de la Salette. "El amor es un verdadero sacrificador; quiere la muerte de todo lo que no es él". ¡Desdichado el artista que tiene su corazón dividido! El beato Angélico habría abandonado sin vacilar su pintura para ir a cuidar los gansos, si la obediencia se lo hubiese pedido. Y así un río creador brotaba de su seno apacible. Dios le dejaba eso, precisamente porque había renunciado a ello.

No tiene el arte derecho alguno contra Dios. No existe bien alguno contra Dios, ni contra el Bien final de la vida humana. El arte en su dominio propio es soberano como la sabiduría; no está subordinado por su objeto ni a la sabiduría, ni a la prudencia, ni a ninguna otra virtud; pero por el sujeto y en el sujeto está subordinado al bien de este mismo sujeto; en tanto que se encuentra en el hombre y que la libertad del hombre hace uso de él, está subordinado al fin del hombre y a las virtudes humanas. Asimismo "si un arte fabrica objetos que los hombres no pueden usar sin pecado, el artista que hace tales objetos peca, porque ofrece directamente a otros la ocasión de pecar; como sería el caso si alguno fabricase ídolos para la idolatría. En cuanto a las artes de aquellas obras que los hombres pueden usar bien o mal, son lícitas, y sin embargo si hay artes cuyas obras son empleadas *en la mayoría* de los casos para un mal uso, tales artes, aunque lícitas en sí mismas, deben ser extirpadas de la ciudad por el oficio del Príncipe, *secundum documenta Platonis*" (149). Felizmente para los derechos del hombre, nuestras bellas ciudades

no tienen Príncipe, y todo lo que trabaja para la idolatría y para la lujuria, en la Costura o en las Letras, no se preocupa mucho de Platón.

Porque se halla en el hombre y su bien no es el bien del hombre, el arte está sujeto en su ejercicio a una regulación extrínseca, impuesta en nombre de un fin más alto que es la bienaventuranza misma del viviente en quien él reside. Pero en el cristiano esta regulación se opera sin violencia, porque el orden inmanente de la caridad se la hace connatural, y la ley se ha convertido en su propia inclinación interior: *spiritualis homo non est sub lege*, el hombre espiritual no está bajo el yugo de la ley. A él es a quien puede decírsele: *ama, et fac quod vis;* si amas, puedes hacer lo que quieras, que jamás atentarás contra el amor. Una obra de arte que ofende a Dios le ofende al mismo artista, y no teniendo ya nada que deleite, al instante pierde para él toda razón de belleza.

* * *

Hay, según Aristóteles (150), un doble bien de la multitud, por ejemplo de un ejército: uno que se halla en la multitud misma, tal el orden del ejército; otro que está separado de la multitud, como es el bien del jefe. Y este último es mejor; porque a él se ordena el anterior, ya que el orden del ejército tiene por motivo realizar el bien del jefe, vale decir, la voluntad del jefe en la obtención de la victoria (151). Puede deducirse de ahí que el contemplativo, que está directamente ordenado al "bien común separado" de todo el universo, es decir a

Dios, sirve mejor que cualquier otro al bien común de la multitud humana; pues el "bien común intrínseco" de esa multitud, el bien común social, depende del "bien común separado", que le es superior. Lo mismo ocurrirá, analógicamente y en la debida proporción, con todos aquellos, metafísicos o artistas, cuya actividad atañe al orden trascendental, a la verdad o a la belleza, y que tienen alguna participación en la sabiduría, siquiera sea solamente natural. Dejad al artista en su arte; sirve mejor a la comunidad que el ingeniero y el mercader.

Eso no significa que deba ignorar la ciudad —ni como hombre, lo cual es evidente, ni como artista. El problema para él no consiste en saber si debe abrir su obra a todas las corrientes humanas que afluyen a su corazón, y perseguir tal o cual fin humano particular al hacer dicha obra: el caso individual es aquí el que ha de decidir, y toda posición tomada de antemano estaría fuera de lugar. El único problema para el artista consiste en no ser débil; tener un arte que sea lo bastante robusto y lo bastante recto para dominar en cualquier caso su materia sin perder nada de su elevación ni de su pureza, y para no tener en vista, en el acto mismo de la operación, otra cosa que el bien de la obra, sin que lo aparten de él o lo perturben los fines humanos que persigue.

A decir verdad si el arte se aisló en el siglo XIX ello fué a causa de la desalentadora bajeza del ambiente, pero su condición normal es muy diferente. Esquilo, Dante, Cervantes no escribían bajo una campana neumática. De hecho, por otra parte, no

puede haber ninguna obra de arte puramente "gratuita" —a excepción del universo—. No solamente nuestro acto de creación artística está ordenado a un fin último, ya sea el verdadero Dios o un falso dios, sino que es imposible que no concierna, en razón del medio en que se sumerge, determinados fines próximos que interesan al orden humano; el obrero trabaja por un salario, y el más desencarnado de los artistas tiene alguna preocupación de obrar sobre las almas y de servir a una idea, así sea solamente una idea estética. Lo que se requiere, es la perfecta discriminación práctica entre el fin del operario (*finis operantis*, decían los escolásticos), y el fin de la obra (*finis operis*): de manera que el obrero trabaje por su salario, pero la obra no sea regulada y realizada sino en orden al propio bien del artista, y nunca en orden al salario; de suerte que el artista trabaje para todas las intenciones humanas que quiera, pero la obra considerada en sí misma no sea hecha, construída y dispuesta sino para su propia belleza.

Gran quimera la de creer que la *ingenuidad* o la pureza de la obra de arte depende de una escisión con los principios animadores y motores del ser humano, o de una línea trazada entre el arte, por una parte, y por otra el deseo o el amor. No es ello así, sino que depende de la *fuerza* del principio generador de la obra, o de la *fuerza* de la virtud de arte.

Aquél árbol decía: quiero ser puramente árbol, y dar frutos puros. Y por eso no quiero brotar en una tierra que no es árbol, ni bajo un clima que

es clima de Provenza o de Vendée, y no clima de árbol. Ponedme al abrigo del aire.

No pocas cuestiones se simplificarían, si se distinguiera el arte mismo de sus condiciones materiales o sujetivas. El arte es algo del hombre ¿cómo no habría de depender de las disposiciones del sujeto en que se halla? Estas no lo constituyen, es verdad, pero lo condicionan.

Así por ejemplo el arte como tal está *supra tempus* y *supra locum*, trasciende como la inteligencia todo límite de nacionalidad, y sólo alcanza su medida en la amplitud infinita de la belleza. Lo mismo que la ciencia, la filosofía, la civilización, por su naturaleza y por su objeto propio es universal.

Pero no reside en una inteligencia angélica, está sujeto a un alma que es la forma sustancial de un cuerpo viviente, y que por la necesidad natural en que se halla de aprender y de perfeccionarse difícilmente y poco a poco, hace del animal que ella anima un animal naturalmente político. El arte es así radicalmente dependiente de todo lo que la raza y la ciudad, la tradición espiritual y la historia envían al cuerpo del hombre y a su inteligencia. Por su sujeto y por sus raíces, el arte es de un tiempo y de un país.

He aquí por qué las obras más universales y las más humanas son aquellas que llevan más dedicidamente la huella de su patria ([152]). El siglo de Pascal y de Bossuet fué un siglo vigorosamente nacional. En tiempos de las grandes victorias pacíficas de Cluny, y en tiempos de San Luis, hubo sobre la cristiandad una irradiación intelectual francesa

22.352

CENTRO CULTURAL DE NEUQUÉN BIBLIOTECA POPULAR FUNDADA EL 1-1-1907

—pero ante todo católica—, y fué entonces cuando el mundo conoció la más pura y más libre "internacional" del espíritu, y la cultura más universal.

Se pone así de manifiesto que la adhesión al medio natural, *político y territorial* de una nación es una de las condiciones de la vida propia y por ende de la universalidad misma de la inteligencia y del arte; mientras que un culto *metafísico y religioso* de la nación, que intentase someter la inteligencia a la fisiología de una raza o a los intereses de un Estado, pone en peligro de muerte el arte y toda virtud del espíritu.

* * *

Todos nuestros valores dependen de la naturaleza de nuestro Dios.

Y Dios es Espíritu. Progresar —lo cual significa, para toda naturaleza, tender a su Principio ([153])— es pues pasar de lo sensible a lo racional, y de lo racional a lo espiritual, y de lo menos espiritual a lo más espiritual; civilizar es espiritualizar.

El progreso material puede concurrir a ello, en la medida en que permite al hombre que el alma esté aliviada de otras urgencias. Pero si no se lo emplea más que para servir a la voluntad de poder y para satisfacer una avaricia que abre unas fauces *infinitas* —*concupiscentia est infinita* ([154])— retrotrae el mundo al caos con una velocidad acelerada; ésa es su manera de tender al principio.

Radical necesidad del arte en la ciudad humana: "Nadie, dice santo Tomás siguiendo a Aristóteles, puede vivir sin delectación. Por eso aquel que está

privado de las delectaciones espirituales pasa a las carnales" (155).

El arte enseña a los hombres las delectaciones del espíritu, y porque él mismo es sensible, y adaptado a la naturaleza de ellos, puede muy bien conducirlos a algo aún más noble que él. Desempeña así en la vida natural el mismo papel, si puede así decirse, que las "gracias sensibles" en la vida espiritual; y de muy lejos, sin proponérselo, prepara a la raza humana a la contemplación (a la contemplación de los santos), cuya delectación espiritual excede a toda delectación (156), y que parece ser el fin de todas las operaciones de los hombres; pues ¿para qué los trabajos serviles y el comercio, sino para que el cuerpo, siendo así provisto de las cosas necesarias para la vida, esté en el estado que se requiere para la contemplación? ¿Para qué las virtudes morales y la prudencia, sino para procurar la calma de las pasiones y la paz interior que la contemplación requiere? ¿Para qué el gobierno todo de la vida civil, sino para asegurar la paz exterior necesaria para la contemplación? "*De suerte que, si se las considera como se debe, todas las funciones de la vida humana parecen estar al servicio de los que contemplan la verdad* (157)". Pero la contemplación misma, en realidad —y todo lo demás—, se ordena al amor.

Si tratásemos, no ciertamente de hacer una imposible clasificación de los artistas y de las obras, sino de comprender la jerarquía normal de los diversos tipos de arte, sólo podría hacerse esto desde

el punto de vista humano de su valor propiamente civilizador, o de su grado de espiritualidad.

Descenderíamos así, de la belleza de las Escrituras reveladas y de la Liturgia, a la de los escritos de los místicos, y luego al arte propiamente dicho: plenitud espiritual del arte medieval, equilibrio racional del arte helénico y clásico, equilibrio patético del arte shakespeariano... La riqueza imaginativa y verbal del romanticismo, el instinto del corazón, mantienen en él, no obstante su desequilibrio íntimo y su indigencia colectiva, el concepto del arte. Con el naturalismo éste desaparece casi por completo. Como convenía para que pudiese reaparecer enseguida limpio y afinado, con valores nuevos.

* * *

En la magnificencia de Julio II y de León X había mucho más que un noble amor a la gloria y a la belleza; no obstante alguna vanidad que lo acompañase, pasaba por todo ello un rayo del Espíritu que jamás faltó a la Iglesia.

Esta gran Contemplativa, instruída por el don de Ciencia, tiene el discernimiento profundo de todo lo que ha menester el corazón humano, conoce el valor único del arte. Por eso lo ha protegido así en el mundo. Más aún, lo ha llamado al *opus Dei*, y le pide que componga los perfumes de alto precio que ella derrama sobre la cabeza y los pies de su Maestro. *Ut quid perditio ista?*, dicen los filántropos. Mas ella sigue perfumando el cuerpo de Aquel que ama, y cuya muerte anuncia cada día, *donec veniat*.

¿Creéis que Dios, que "es llamado *Zelote*, dice

Dionisio Areopagita, porque tiene el amor y el celo de todo lo que es ([158])", muestra desprecio respecto de los artistas y de la frágil belleza que sale de sus manos? Recordad lo que dice de los hombres que El mismo ha destinado al arte sagrado: "Sabed que el Señor ha elegido y llamado a Beseleel, hijo de Urí, hijo de Hur, de la tribu de Judá. Lo ha llenado del espíritu de Dios, de sabiduría y de inteligencia, de ciencia y de toda suerte de saber, para concebir mediante el pensamiento y para ejecutar obras trabajando el oro, la plata y el bronce, para grabar las piedras a engarzar, y para tallar la madera. Todo lo que el arte puede inventar, lo ha puesto en su corazón; y lo mismo ha hecho con Ooliab, hijo de Aquisamec, de la tribu de Dan. A ambos los ha llenado de sabiduría, para ejecutar todas las obras de escultura y de arte, para tejer con variado diseño la púrpura violeta, la púrpura escarlata, el carmesí y el lino, para ejecutar toda clase de trabajos y para hallar combinaciones nuevas ([159])".

* * *

Hemos señalado ya la oposición general entre el Arte y la Prudencia. Esta oposición se agrava aún más, en las bellas artes, por la trascendencia misma de su objeto.

El Artista está sometido, en la línea de su arte, a una especie de ascetismo, que puede exigir sacrificios heroicos. Pues ha de estar radicalmente rectificado en cuanto al fin del arte, perpetuamente en guardia no solamente contra el atractivo banal de la facilidad y del éxito, sino contra una multitud de tentaciones más sutiles, y contra la más mínima relajación de su esfuerzo interior, pues los *habitus* disminuyen por la sola cesación del acto ([160]), y aun más, por todo acto relajado, que no responde proporcionalmente a la intensidad de esos *habitus* ([161]). Es menester que el artista atraviese noches, que se purifique sin cesar, que deje voluntariamente regiones fértiles por regiones áridas y llenas de inseguridad. *En un cierto orden y desde un punto de vista particular, en el orden del hacer y desde el punto de vista del bien de la obra,* es preciso que el artista sea humilde y magnánimo, prudente, probo, fuerte, templado, simple, puro, ingenuo. Todas estas virtudes que los santos tienen *simpliciter*, pura y simplemente, y en la línea del soberano Bien, el artista debe tenerlas *secundum quid*, bajo una cierta relación, en una línea aparte, extrahumana si no inhumana. Por ello adopta de buena gana un tono de moralista cuando habla o escribe acerca del arte, y sabe claramente que tiene una *virtud* que guardar. "Albergamos en nosotros un ángel con el que tropezamos sin cesar. Debemos ser guardianes de ese ángel. Cobija bien tu virtud..." ([162]).

Pero si esta analogía le crea una singular nobleza, y explica la admiración de que goza entre los hombres, corre también el riesgo de extraviarlo miserablemente, y de hacerle colocar su tesoro y su corazón en un simulacro, *ubi aerugo et tinea demolitur.*

Por otra parte el Prudente como tal, juzgando todas las cosas desde el ángulo de la moralidad y en relación al bien del hombre, ignora de una manera

absoluta todo lo que toca al arte. Puede sin duda, y debe, juzgar la obra de arte en tanto que ella interesa a la moralidad ([163]), mas no tiene el derecho de juzgarla como obra de arte.

La obra de arte es el sujeto de un singular conflicto de virtudes. La Prudencia, que la considera en su relación con la moralidad, merece con mejor título que el Arte el nombre de Virtud ([164]), pues ella, como toda virtud moral, hace pura y simplemente bueno al hombre que obra.

Pero el Arte, en cuanto que se acerca más a las virtudes especulativas, y que detenta así más esplendor intelectual, es un habitus en sí mismo más noble, *simpliciter loquendo, illa virtus nobilior est, quae habet nobilius objectum;* de suyo, es más noble aquella virtud que tiene un objeto más noble. La Prudencia es superior al Arte por relación al hombre. De una manera pura y simple, el Arte —al menos aquel que, apuntando a la Belleza, tiene un carácter especulativo— le es metafísicamente superior ([165]).

Lo que hace tan penoso el conflicto, es que el arte no se halla subordinado a la prudencia como, por ejemplo, la ciencia está subordinada a la sabiduría, en razón misma del objeto. Por parte de sus objetos no atiende a otra cosa que a sí mismo. Pero por parte del sujeto no hay cosa que le importe más. No hay aquí un esquema fijo, como permiten trazarlo las subordinaciones objetivas. De todo aquello que hace la mano del hombre, el Arte y la Prudencia se disputan el imperio. Desde el punto de vista de los valores poéticos o, si se quiere, operativos, la prudencia no es competente. Desde el punto de vista de los valores humanos, y de la posición del acto libre, al cual todo está subordinado por parte del sujeto, nada limita sus derechos de gobierno. Para juzgar bien acerca de la obra se requieren las dos virtudes.

Cuando el Prudente, firmemente asentado en su virtud moral, reprueba una obra de arte, tiene la certeza de estar defendiendo contra el Artista un bien sagrado, el del Hombre, y mira al Artista como a un niño o un insensato. Encaramado sobre su *habitus* intelectual, el Artista está seguro de defender un bien no menos sagrado, el de la Belleza, y parece fulminar al Prudente con la sentencia de Aristóteles: *Vita quae est secundum speculationem est melior quam quae secundum hominem* ([166]), la vida especulativa es mejor que la puramente humana.

Por tanto, el Prudente y el Artista difícilmente se comprenden. Al contrario, el Contemplativo y el Artista, perfeccionados uno y otro por un *habitus* intelectual que les vincula al orden trascendental, se hallan en condiciones para simpatizar. Son asimismo enemigos que se parecen. El contemplativo, que tiene por objeto la *causa altíssima* de la cual depende todo lo demás, conoce el lugar y el valor del arte, y comprende al artista. El artista como tal no puede juzgar al Contemplativo, pero puede adivinar su grandeza. Si ama verdaderamente la belleza y si un vicio moral no ha embrutecido su corazón, al pasar junto al Contemplativo reconocerá el amor y la belleza.

Y además, siguiendo la línea misma de su arte,

tiende sin saberlo a pasar más allá de éste; así como una planta ignorante dirige su tallo hacia el sol, así se orienta, por más bajo que habite, en la dirección de la Belleza subsistente cuya dulzura gustan los santos en una luz inaccesible al arte y a la razón. "Ni la pintura, ni la escultura, decía Miguel Angel ya viejo, encantarán ya más al alma vuelta hacia ese amor divino que abrió sus brazos sobre la Cruz para recibirnos".

Ved a santa Catalina de Siena, esa *apis argumentosa* que fué la consejera de un Papa y de los príncipes de la Iglesia, rodeada de artistas y de poetas que lleva consigo al paraíso. Perfectamente prudentes pero instalados muy por encima de la Prudencia, juzgando de todas las cosas por la Sabiduría, que es "arquitectónica respecto de todas las virtudes intelectuales", y a cuyo servicio se halla la Prudencia "como el portero al servicio del rey ([167])", los Santos son libres como el Espíritu. El sabio se interesa como Dios por el esfuerzo de toda vida.

Delicado y no exclusivo
vivirá en el día en que vivimos,
su corazón, más bien contemplativo,
no por eso dejará de conocer la obra de los hombres...

Así la sabiduría, ubicada en el punto de vista de Dios, que domina igualmente el del Obrar y el del Hacer, es la única que puede armonizar perfectamente el Arte y la Prudencia.

Adán pecó porque desfalleció en la contemplación, y desde entonces se introdujo la división en el hombre.

Apartarse de la Sabiduría y de la Contemplación, y apuntar más bajo que a Dios, es para una civilización cristiana la causa primera de todo desorden ([168]). Es en particular la causa de ese divorcio impío entre el Arte y la Prudencia, que se verifica en las épocas en que los cristianos no tienen ya la fuerza de llevar la integridad de sus riquezas. He ahí sin duda por qué hemos visto la Prudencia sacrificada al Arte en los tiempos de Renacimiento italiano, en una civilización que ya no tendía más que a la *Virtù* humanista, y el Arte sacrificado a la Prudencia, en el siglo XIX, en los ambientes "sensatos" que no tendían más que a la Honestidad.

ANEXOS

I

DISCURSO SOBRE EL ARTE

I — *Dignidad del arte*

Los filósofos nos dicen que el arte consiste esencialmente en hacer, no ya un acto moral, sino una cosa, una obra; en fabricar un objeto teniendo en cuenta no el bien humano del que obra, sino las exigencias y el bien propio del objeto a ejecutar, y empleando para ello las vías de realización determinadas de antemano por la naturaleza de ese objeto.

El arte se presenta así como algo extraño de suyo a la línea del bien humano, casi como algo inhumano, y cuyas exigencias sin embargo son absolutas, pues es obvio que no existen dos maneras de fabricar bien un objeto, de realizar bien la obra que se ha concebido, sino que existe sólo una, y no hay que errarla.

A todo esto añaden los filósofos que esta actividad fabricadora es principalmente y ante todo una actividad intelectual. El arte es una virtud del entendimiento, una virtud del entendimiento práctico, podría llamársela la virtud propia de la razón operaria.

Pero entonces, me diréis, si el arte no es otra cosa que una virtud intelectual de fabricación, ¿de dónde vienen su dignidad y su ascendiente entre nosotros? ¿Por qué esta rama de nuestra actividad atrae a sí tanta savia humana? ¿Por qué siempre, y en todos los pueblos, se ha admirado al poeta a la par del sabio?

Podemos responder ante todo que crear, producir intelectualmente algo, fabricar un objeto *razonablemente construído*, es algo muy grande en este mundo, y eso solo ya es para el hombre una manera de imitar a Dios. Y hablo aquí del arte en general, tal como lo comprendían los antiguos, como virtud del artesano.

Pero donde, sobre todo, el fabricante de obras se convierte en un imitador de Dios, donde la virtud de arte alcanza la nobleza de las cosas absolutas y que se bastan a sí mismas, es en esa familia de artes que constituye por sí sola todo un mundo espiritual: quiero decir, en las bellas artes.

Hay aquí dos cosas que considerar. Por una parte, cualesquiera sean la naturaleza y los fines de utilidad del arte que se considere, participa éste de algo de sobrehumano por su objeto, pues tiene por objeto crear belleza. ¿Acaso la belleza no es un trascendental, una propiedad del ser, uno de los nombres divinos? "El ser de todas las cosas deriva de la divina Belleza", dice santo Tomás. En eso, pues, el artista imita a Dios, que ha hecho el mundo comunicándole una semejanza de su hermosura.

...El arquitecto, por la disposición que él sabe,
construye el esqueleto de piedra como un filtro
en las aguas
de la Luz de Dios,
y da a todo el edificio su oriente como a una perla.

Por otra parte, crear una obra bella, es crear una obra sobre la cual brilla el resplandor o el esplendor, el misterio de una *forma*, en el sentido metafísico de esa palabra, de un rayo de inteligibilidad y de verdad, de una irradiación de la claridad primera. Y sin duda el artista percibe esta forma en el mundo creado, mundo exterior o mundo interior, no la halla toda entera en la sola contemplación de su espíritu creador, pues él no es, como Dios, causa de las cosas. Pero son su ojo y su espíritu quienes la han percibido y recortado, y es preciso, por tanto, que se halle viva en él, que haya tomado en él vida humana, que viva en su inteligencia con una vida intelectual y en su corazón con una vida sensible, para que pueda comunicarla a la materia en la obra que hace.

Así la obra lleva la marca del artista, es hija de su alma y de su espíritu.

Aun en esto el arte humano imita a Dios, realiza en el orden de la intelectualidad, es decir en el orden naturalmente más alto (no hablo aquí del orden de la caridad que le es superior, ya que es sobrenatural), realiza en acción uno de los aspectos profundos de la semejanza ontológica de nuestra alma con Dios.

Pues, en efecto, es la aspiración y el voto de la inteligencia considerada en su estado puro, el en-

gendrar un viviente semejante a sí. Por ello toda inteligencia profiere un verbo. "Tener fecundidad para manifestar lo que posee en sí, es una gran perfección, que pertenece esencialmente a la naturaleza intelectual ([169])". Así en el mundo de los espíritus puros, donde no hay generación, hay la producción espiritual del verbo mental, en el cual el Angel, conociéndose, se dice él mismo a sí mismo, y por el cual manifiesta lo que conoce a quien le place entre los demás espíritus puros. Verdad es que este verbo mental, esta palabra espiritual, sigue siendo una cualidad del sujeto; no es una sustancia, es un signo. En las creaturas, el intelecto no llega a producir en semejanza de naturaleza otro yo, una persona subsistente; propiamente hablando, no engendra, sino que dice una palabra, y esa palabra no es un hijo. Pero es éste un hecho debido a la condición esencialmente deficiente de la creatura; la Inteligencia misma considerada en el estado puro, en su pura línea formal, exige engendrar, producir conociéndose a sí misma, algo que no sea solamente una semejanza, un signo, una idea de la cosa conocida, sino la cosa conocida misma existiendo por sí.

Sólo en Dios, sólo en el Acto puro, la Inteligencia, que es entonces Inteligencia subsistente, puede realizar plenamente las exigencias profundas de su naturaleza, y dar nacimiento a *otro El mismo* sustancial y personal, a un Verbo que sea realmente un Hijo. Sólo en la Santísima Trinidad vemos que coinciden dos funciones que en cualquier otra parte se hallan separadas: la dicción del verbo y la generación del hijo; sólo ahí vemos que la Inteligencia

desemboca en un término subsistente, al cual pasa sustancialmente la integridad de su propia naturaleza.

Pues bien, también nosotros, por más débil que sea nuestra inteligencia, que está en el rango ínfimo entre los espíritus, debemos participar de la naturaleza de la inteligencia. Es por ello que, con todas las deficiencias propias de nuestra especie, la inteligencia se esfuerza por engendrar en nosotros, quiere producir, y no solamente el verbo interior, la idea que permanece en nuestro interior, sino una obra a la vez material y espiritual, como nosotros, y en la cual sobreabunde algo de nuestra alma.

Esta exigencia de la inteligencia es la razón de que entre nosotros haya artistas.

Y veis que para establecer completamente la dignidad y la nobleza del arte nos ha sido preciso remontarnos hasta el misterio de la Trinidad.

Tengamos bien en cuenta, sin embargo, que nuestras obras de arte quedan infinitamente lejos de poder ser llamadas en realidad nuestras hijas. Son inanimadas, no proceden de nosotros *in similitudinem naturae*, son efecto de una fabricación artificial, y no de una generación natural.

Pero notemos que accidentalmente y bajo cierto aspecto, hay en la obra de arte algo que responde mejor a las exigencias de la idea de generación; quiero decir, que en su obra el gran artista está seguro de ponerse realmente, está seguro de imprimir en ella su semejanza, mientras que, en el niño, a causa de la materia y de la herencia, no es solamente el padre o la madre, sino tal o cual antepasado más o menos deseable el que puede revivir

y manifestar su parecido. El padre cree reencontrarse en el hijo, y en cambio quien aparece en el niño es el abuelo, o el bisabuelo, o la suegra. Hay en el niño una incógnita terrible que no existe en la obra de arte. Y así se comprende, no diré que el artista ame a sus obras más que a sus hijos, pero sí al menos que las ame con un amor casi tan personal y en cierto sentido menos inquieto, y que diga pensando en ellas: *no moriré del todo.*

II. — *Gratuidad*

Todas estas consideraciones muestran que el arte como tal es *gratuito* o desinteresado, —es decir, que en la producción misma de la obra la virtud de arte no apunta más que a una cosa: el bien de la obra a ejecutar, la belleza que hay que hacer brillar en la materia, la cosa que hay que crear según sus leyes propias, independientemente de todo lo demás; con eso ella pretende que no haya nada en la obra que escape a su regulación, y quiere ser la única que regule inmediatamente la obra, la única que intervenga en ella y la moldee.

Hay muchas maneras de faltar a esta "gratuidad". Por ejemplo, puede alguien creer que las buenas intenciones morales suplen a la calidad de la técnica o de la inspiración, y bastan para fabricar una obra. O también es posible dejarse llevar a alterar la obra misma, tal como la exigían las reglas y las vías determinadas del arte, aplicándole por la fuerza, para regularla, elementos extraños, —deseo de edificar, o de desedificar; de no chocar al

público, o de escandalizar; de ser en el mundo un personaje conspicuo, o en los bares y cafés un *artista* libre y raro...

Veis en qué sentido debe admitirse la doctrina de la gratitud del arte: en el sentido de que la virtud de arte de que se sirve el artista, cualquiera sea el fin para el que se la emplea, no apunte por sí misma sino a la perfección de la obra, y no admita en la obra ninguna regulación que no venga por ella.

Pero esta doctrina y esta misma palabra "gratuidad" a menudo son entendidas en un sentido completamente diferente, y mucho más ambicioso. Se les hace significar entonces no solamente lo que acabo de decir, sino también que el arte debe gozar *en el hombre* y *entre los hombres* de una independencia absoluta; que no debe admitir en el artista ningún interés humano ni ley superior alguna; esto es, absolutamente nada fuera de la pura preocupación de fabricación artística, lo que equivale a decir que el hombre artista debe ser *sólo artista,* y por tanto no debe ser hombre. Pero si no hay hombre, no hay artista; comiéndose la humanidad, el arte se ha destruído a sí mismo. Es lo que Baudelaire llamaba *la escuela pagana*: "Absorbida —escribía— por la pasión feroz de lo bello, de lo bonito, de lo gracioso, de lo pintoresco, pues en esto hay grados, la noción de lo justo y de lo verdadero desaparece. La pasión frenética del arte es un cáncer que devora todo lo demás... La especialización excesiva de una facultad conduce a la nada".

* * *

Me parece que esta concepción errónea de la gratuidad del arte puede revestir dos formas especiales.

Bajo una primera forma, más bien por oposición al romanticismo, hallaremos la noción de la gratuidad tal como ha sido profesada en el Parnaso, y después por los simbolistas y por Mallarmé, y quizá también, en un orden diferente, por los amigos de Max Jacob y de Erik Satie (si bien algunos de estos últimos ya no están en eso). El contenido de la obra de arte, la materia a la que hay que dar forma, la *cosa* artística, los materiales líricos o intelectuales, todo eso es una traba y una carga, una impureza que hay que eliminar. En pocas palabras: el arte puro, acerca de nada, por extenuación del tema. Llamo a esto un pecado de idealismo respecto a la *materia* del arte: en último término, una construcción perfecta, sin nada que construir.

Tras la exasperación de la sensibilidad procurada por el impresionismo, luego de tantas pretensiones estruendosas, después de tantos encantamientos, evocaciones, pasmos, y estremecimientos psicológicos, esta concepción de la gratuidad ha podido ser una etapa purificadora y bienhechora, porque nos ha traído a la memoria que lo esencial en el arte es la *regulación* que el espíritu impone a la materia; en este sentido escribía con mucha justicia Georges Auric: "*Un equilibrista y un bailarín*, he aquí los dos seres que reúne en sí cada artista que me conmueve. Toda obra nueva es una cuerda floja tendida por encima de una pista eterna... Hoy mismo, ante un Strawinsky, un Satie, notad con qué pie prudente han de atravesar ese hilo que debe ser su único camino". Queda como conclusión que la teoría de la gratuidad, entendida en el sentido que acabo de subrayar de una manera deliberadamente brutal, es falsa, porque olvida precisamente la materia misma de la regulación artística y su papel indispensable.

Sin duda, si la materia es casi nula, el trabajo del artista se logrará más fácilmente. Pero el arte, como tanto se nos lo ha repetido, no debe buscar la facilidad. Necesita resistencias y coerciones, coerciones de las reglas y coerciones de la materia. Cuanto más pesada y rebelde es la materia, tanto mejor el arte que triunfa de ella realizará su fin propio, que es el de hacer brillar sobre la materia una inteligibilidad dominadora. André Gide lo dice muy bien: "El arte es siempre el resultado de una coerción. Creer que se eleva tanto más cuanto más libre se halla, equivale a creer que lo que impide remontarse a la cometa es su cuerda. La paloma de Kant, que piensa que volaría mejor sin ese aire que estorba su ala, ignora que precisa para volar, esa resistencia del aire en que pueda apoyar su ala. El arte aspira a la libertad solamente en los períodos enfermizos; quisiera entonces existir con facilidad. Cada vez que se siente vigoroso, busca la lucha y el obstáculo. Le gusta hacer estallar sus moldes, y por ello los elige estrechos".

* * *

Pero la doctrina de la gratuidad del arte puede dar origen a otro error más capcioso, y esta vez es Gide mismo quien se encarga de proponérnoslo. "Después de la comida, nos dice, es cuando se llama a escena al artista. Su función no es alimentar,

sino achispar". Y se apropia el dicho de Renan: "Para poder pensar libremente, hay que estar seguro de que lo que uno escribe no tendrá consecuencias", de donde concluye que todo pensador que toma en cuenta las consecuencias de lo que escribe no piensa libremente. "¿Os interesan las cuestiones morales?, se hace preguntar por un interlocutor ficticio. —¡Cómo no habían de interesarme, si son la sustancia de que están hechos nuestros libros! —Pero ¿qué es entonces, para vos, la moral? —Una dependencia de la Estética". Oscar Wilde había dicho, casi con el mismo sentido, y en una fórmula más noble: "El Arte superior rechaza el fardo del espíritu humano".

Es decir, que en reacción contra las preocupaciones exclusivamente moralistas o apologéticas o cívicas, miradas como "utilitarias", la doctrina de la gratuidad exige no ya la extenuación de la *materia* artística como hace un instante, sino la eliminación de todo *fin humano* que se persiga. Ya sea que tome el artista por materia y por sustancia de su obra lo que hay de más profundo, de más noble y de más vil, la vida moral del hombre, ese corazón del hombre que está "hueco y lleno de inmundicias", —y también las más raras pasiones, y la misma vida espiritual, y aun el Evangelio y la santidad, nada de eso le es ajeno, nada le está vedado; pero en todo ello le está absolutamente prohibido, bajo pena de sacrilegio contra el arte, el perseguir otro fin que la pura delectación, el orden, el lujo, la calma y la voluptuosidad que el alma debe gustar en la obra. Ya no se trata del arte *acerca de nada*, como en la doctrina de la gratuidad entendida a la primera manera; es el arte *para nada*, para nada fuera de sí mismo.

La doctrina de la gratuidad, bajo esta segunda forma, es singularmente capciosa, porque explota y deforma algo muy verdadero, que atañe a la naturaleza íntima del arte, y que debemos guardarnos muy bien de desconocer. Esta doctrina es, sin embargo, un veneno muy pernicioso, que debe a la larga ejercer sobre el arte una acción completamente esterilizante.

Precisamente porque, dada una determinada obra a realizar, hay vías estrictamente determinadas para realizarla, y que dependen de las puras exigencias de la obra misma, y que no admiten juego, por todo ello la virtud de arte, como lo indicaba hace un momento, no admite que la obra sea afectada y regulada inmediatamente por algo distinto de ella. Quiere ser la única que toque la obra, que se mantenga en contacto con ella para hacerla surgir en el ser; en una palabra, el arte exige que nada llegue a la obra sino es *por él*. He ahí lo que hay de verdad en la doctrina de la gratuidad. ¡Pobre del artista que falta a esta exigencia de su arte, exigencia celosa y feroz, como todas las exigencias de la inteligencia y de sus virtudes! Aquí también, podemos encontrar en nuestro arte algo así como un vestigio de la Trinidad. *El Verbo*, dice san Agustín, *es en cierta manera el arte de Dios todopoderoso*. Y por El ha sido hecha toda la obra divina, *omnia per ipsum facta sunt*. Por su Verbo y por su arte Dios llega a todo lo que El hace, lo regula y lo realiza. Y de la misma manera es *por su arte* como el artista humano debe alcanzar, regular y realizar su obra.

Pero ¿prueba esto que la obra no depende sino de sólo el arte, y no del alma entera del artista? ¿que está hecha por el arte solo, separado, desvinculado de todo lo demás en el hombre, y no por el hombre artista con todas las voluntades humanas y todos los pensamientos humanos que tiene en el corazón, y todas las elecciones que él consiente, y todos los fines que persigue, y todas las leyes superiores a las cuales quiere estar sujeto?

¡No faltaría más! Es como si, so pretexto de que todo ha sido hecho por el Verbo, se dijese que el mundo, ya que ha sido hecho *per Verbum*, no ha sido hecho por la Trinidad toda entera. Gratuitamente, sin duda, y es el único ejemplo de arte perfectamente gratuito, y perfectamente puro de toda intención interesada. Pero sin embargo para un fin, para un fin que no era la sola perfección de la obra a realizar, sino que era un fin de un orden superior al arte: para la comunicación de la Bondad divina.

Los teorizadores de la gratuidad pasan por alto una distinción elemental: omiten distinguir el arte, que no tiene como tal otro fin que el bien del objeto a fabricar, y el *artista*, que puede tener en cuanto hombre operante todos los fines que le plazca. Y descuidan esta distinción de sentido común porque desconocen una distinción más sutil, la distinción del "agente principal" y de la "causa instrumental", o sea del obrero y el instrumento. Por el instrumento que el obrero mueve pasa una actividad invisible e intangible, que hace que el instrumento produzca un efecto más noble que él mismo, y produzca verdaderamente toda la obra, pero a título de agente subordinado. Así el cuadro es todo entero

del pincel y todo entero del pintor; no hay nada, absolutamente nada en él que no le venga del pincel, pero tampoco hay en él nada que no le venga del pintor.

Esta distinción desempeña un papel capital en metafísica; sólo ella permite comprender cómo el acto libre de la creatura es todo entero de la creatura, causa segunda, y, si es bueno, es también todo entero de Dios, causa primera; Dios lo hace hacer a la voluntad según el modo mismo de ésta, es decir, libremente. Los filósofos que no entienden esta distinción se hallan obligados a mirar la acción divina como que viene a insertar en la libertad humana no sé qué elemento extraño, no sé qué concurrencia que comprometería la pureza de esa libertad. Un error como éste comete André Gide. No ve que la virtud de arte, con toda su perfección y sus exigencias propias, es un *instrumento* con relación al artista, agente principal. El alma del artista con toda su plenitud humana, con todas sus adoraciones y todos sus amores, con todas las intenciones de orden extra-artístico, humano, moral, religioso que ella puede perseguir, es la causa principal que usa de la virtud de arte como de instrumento, y así la obra es toda entera del alma y de la voluntad del artista como causa principal, y toda entera de su arte como instrumento, sin que éste pierda nada de su dominio sobre la materia y de su rectitud, de su pureza y de su ingenuidad, del mismo modo como nuestros actos buenos son totalmente de nosotros a título de causa segunda, y totalmente de Dios a título de causa primera, sin perder por eso nada de su libertad.

No hay en ello una yuxtaposición de dos fuerzas que tiren cada una para su lado. Hay subordinación instrumental de la virtud de arte al alma que obra por ella. Cuanto más grande es el artista, más fuerte es su arte, no por cierto inclinado ni curvado, sino erguido e imperioso, —y más logra el hombre pasar todo entero a su obra, por medio de su arte. Si se debilita al hombre en el artista, forzosamente se debilita el arte mismo, que es algo del hombre. La doctrina de la gratuidad bajo su segunda forma sigue siendo una herejía idealista. No es ya la *materia* de la obra de arte lo que aquí se desconoce, sino el *sujeto humano*, una de cuyas cualidades es la virtud de arte.

Si el artista no ha tomado partido en el gran debate de los ángeles y los hombres, si no está convencido de que ofrece, junto con la delectación, un alimento, y no solamente algo que achispe, su obra quedará siempre, bajo algún aspecto, deficiente y mezquina. De hecho, los más grandes poetas, y los más desinteresados, y los más "gratuitos", tenían algo que decir a los hombres. ¿No es éste el caso de Dante, de Cervantes, de Racine, de Shakespeare, de Goethe, de Baudelaire, de Dostoiewsky? Sea la que fuere la ideología de este último, su corazón es cristiano; Gide, que no ha sabido ver en él otra cosa que su propio rostro, se engañó extrañamente a su respecto. Y todavía hemos de hacer notar, en este punto, qué razonables son —y qué poco inmoralistas— las explicaciones que Goethe, en *Dichtung und Wahrheit*, nos da acerca de la génesis de su *Werther!* Y en *Mon coeur mis à nu* ¡qué preocupación

trágicamente religiosa nos descubre de pronto el dandismo de Baudelaire!

¿No es el arte de La Fontaine un ejemplo eminente de arte *gratuito?* Sin embargo, como Henri Ghéon se lo hacía notar a Valéry, "si no faltara en él una pizca de espiritualidad, un matiz de cristianismo, el arte de este fabricante de apólogos sería un arte de *apologista*, el prototipo del arte *edificante*".

—Concedido, se me dirá. Pero La Fontaine, suponiendo que hubiese adquirido esa pizca de espiritualidad sin dejar de ser La Fontaine, La Fontaine tal como lo conocemos, al ejercer su arte de apologista jamás hubiese estado devorado por el celo de las almas y del apostolado. "Si Jammes y Claudel son artistas cristianos, no es ello a causa de su devoción manifiesta y distintiva. El apostolado no es jamás una virtud estética" ([170]). En términos más generales ¿no parece que las condiciones más felices para el artista sean condiciones de paz y de orden espiritual dentro y en torno suyo tales que si él tiene, como lo deseamos, su alma en regla y orientada hacia su fin último, no tenga, después de ése, otro cuidado que el de hacer bien su oficio, y entregarse a sí mismo —tal como es— en su obra, sin pensar más, sin perseguir ningún fin humano particular y determinado? ¿No es precisamente así como trabajaban los artistas de la Edad Media, o en nuestros días un Cézanne?

A esta objeción —que no carece de fuerza, y que por otra parte concede lo esencial— respondo dos cosas: en primer lugar, si es verdad que para el operario que persigue, al hacer su obra, un fin par-

ticular y determinado, de orden humano —el caso de Lucrecio que se propone difundir la filosofía de Epicuro; o de Virgilio que acomete la composición de las *Geórgicas* para volver a traer brazos a la agricultura; o de Wagner que procura la glorificación de la religión germánica— la tarea es en este caso más difícil, el peligro de desviación mayor, sin embargo ese peligro no es insuperable, esa tarea no es imposible, y los nombres que acabo de citar lo prueban de manera convincente.

En segundo lugar, y sobre todo, aquellos que quieren servir por su arte a la Verdad que es Cristo, no persiguen un fin humano particular, sino que persiguen un fin divino, un fin universal como Dios mismo. Cuanto más viven su fe, más su vida interior se espiritualiza, más profundamente son de la Iglesia, —y más se elevan por encima de las limitaciones humanas, de las convenciones, de las opiniones, de los intereses especiales de tal o cual grupo social. De suerte que, al comprender mejor la pura espiritualidad y la universalidad de la acción de Dios en las almas, su arte y su pensamiento se purifican de toda estrechez humana, para no dirigirse ya sino hacia el Amor ilimitado que existe y que obra así en la tierra como en el cielo. He ahí lo que no pueden comprender algunos hombres que, ignorándolo todo de la fe, o engañados por muchas apariencias, no ven en el celo de las almas otra cosa que una empresa de dominación humana, de intereses o de partido. No ven que quienes toman parte como cristianos, porque son cristianos, en las obras del pensamiento, no hacen filosofía *clerical* ni arte *clerical;* ni tampoco filosofía *confesional* o arte *confesional.* En este sentido no hay arte ni filosofía católicos, pues el catolicismo no es *una confesión particular*, así como no es *una* religión; puesto que es *la* religión, que confiesa la única y omnipresente Verdad. Hacen sin embargo los tales arte y filosofía católicos, es decir, auténticamente universales.

Añado que siempre se sirve a un amo, y que no son los diablos los menos exigentes de los señores. Al prohibir al hombre el perseguir otro fin que el arte mismo, se le asigna positivamente, quiéraselo o no, un fin último, un dios: el Arte en persona. Se lo liga así a una religión, y mucho más tiránica que la verdadera. Se lo entrega al clericalismo estético, que es por cierto uno de los más perniciosos clericalismos.

Un Gide se nos presenta constantemente coartado, afectado, preso y rasguñado por las alambradas de convenciones implacables, nunca libre, nunca gratuito. Siempre acosado por la moral. A cada vuelta de la esquina he aquí que se le presenta una elección moral, va a ser puesto en la obligación de optar: pronto ¿tiene que huir? ¡huir allá! ¡Qué tormento!

El artista que consiente en ser hombre, que no tiene miedo de la moral, que no teme a cada segundo perder la flor de su ingenuidad, ése es quien goza de la verdadera gratuidad del arte. Es como es, sin cuidado de su aparecer; afirma si tiene ganas de afirmar, cree, ama, elige, se da, sigue su inclinación y su fantasía, descansa, se divierte, juega.

III. — *De una antinomia demasiado humana*

A decir verdad, no creo que fuera del catolicismo sea posible conciliar en el hombre, sin hacerles sufrir disminución ni violencia, los derechos de la moralidad y las reivindicaciones de la intelectualidad, el arte o la ciencia. La moralidad como tal no apunta más que al bien del ser humano, a los intereses supremos del Sujeto que obra; la intelectualidad como tal no apunta sino al Objeto, lo que éste es, si se trata de conocerlo; lo que debe ser, si se trata de hacerlo. ¡Qué tentación para la pobre naturaleza humana, la de no ser fiel a la una sino a expensas de la otra! Es verdad, y lo sabemos, que *haec oportebat facere, et illa non omittere:* pero ¿el medio para que los hijos de Adán mantengan el equilibrio? Fuera de la Iglesia y de su vida divina es natural que el celo moral y religioso vuelva al hombre contra la inteligencia; y es natural que el celo del arte o de la ciencia aparte al hombre de las leyes eternas. Ved en un campo a los jueces de Sócrates, ved a Lutero, Rousseau, Tolstoi, los pragmatistas anglosajones. En el otro campo ved a Bruno, Bacon, a los grandes paganos del Renacimiento, y al mismo Goethe, y Nietzsche.

El catolicismo ordena toda nuestra vida a la Verdad misma y a la Belleza sustancial. Pone en nosotros, por encima de las virtudes morales y de las virtudes intelectuales, a las virtudes teologales, y, por ellas, establece en nosotros la paz. *Et si ego exaltatus fuero, omnia traham ad meipsum.* Cristo crucificado atrae a Sí todo lo que hay en el hombre; todas las cosas se han reconciliado, pero a la altura de su corazón.

He aquí una religión que tiene exigencias morales más elevadas que cualquiera otra —puesto que sólo el heroísmo de la santidad puede satisfacerlas plenamente—, y que al mismo tiempo ama y protege a la inteligencia más que ninguna otra. Digo que ello es un signo de la divinidad de esta religión. Pues es menester un poder sobrehumano para asegurar entre los hombres el libre juego del arte y de la ciencia bajo la dominación de la ley divina y la primacía de la Caridad, y para realizar así la conciliación superior de lo *moral*, y de lo *intelectual*.

(1922)

II

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL ARTE RELIGIOSO *

Permitidme someter hoy a vuestra consideración algunas reflexiones muy breves y muy sencillas, que os parecerán, sin duda, demasiado sencillas, pero que me animo a esperar hayan sido inspiradas por el buen sentido.

Lo que quisiera examinar con vosotros muy rápidamente, es el estado actual de las relaciones entre los artistas católicos y el público católico. Debemos comprobar aquí que en general no están muy satisfechos los unos de los otros. Y como en las querellas de familia, sin duda hay que decir aquí que "hay errores en los dos bandos", y que existen, de una y otra parte, buenas razones para quejarse.

Se ha dicho ya lo habido y por haber sobre eso que se suele llamar *el arte de San Sulpicio*, —mote, por lo demás, mal elegido, y sumamente injurioso para una digna parroquia parisiense, tanto más

* Es evidentemente del arte religioso *por su destinación*, o en otras palabras del arte sacro o arte de iglesia, de lo que se trata en esta conferencia. Acerca de la distinción importante que aquí se impone, ver la nota de la página 85.

cuanto que la plaga en cuestión tiene un carácter mundial—, se ha hablado de la fealdad diabólica de la mayor parte de los objetos de fabricación moderna destinados al ornato de las iglesias, fealdad que ofende a Dios y estorba mucho más de lo que habitualmente se cree a la irradiación de la religión; se ha despotricado acerca de esa especie de acre desprecio que reina todavía en algunos ambientes "bien pensantes" respecto de los artistas y de los poetas; por último, se ha lamentado la falta de gusto y de formación artística que hace desear vivamente la institución, en los seminarios, de cursos de estética o de historia del arte como los que el Papa Pío XI, antes de ser elevado al supremo pontificado, había organizado en Milán.

Sí, pero por otra parte hay un gran número de curas párrocos que desean ardientemente obedecer al deseo de Pío X, "hacer orar a su grey sobre la belleza", y que tratan de liberar sus iglesias de los productos vomitados por las cuevas del mercantilismo religioso; ahora bien, muchos entre éstos, fuerza es confesarlo, no están satisfechos con lo que se les ofrece en nombre del Arte moderno. No hablo, evidentemente, de algunas obras superiores; hablo del término medio de la producción de estos últimos años. Nuestro afecto por los amigos no debe —sino todo lo contrario— impedirnos reconocer lo que todavía puede haber de insuficiente en un esfuerzo que por lo demás admiramos de todo corazón. Y digo que a menudo esos párrocos tienen razón, pues su oficio, comprendámoslo bien, no es el de alentar las bellas artes, sino el de dar a los fieles lo que responda a las necesidades espirituales de éstos, lo que

pueda verdaderamente *servir* para la vida religiosa de una comunidad cristiana. En ocasiones se los ve obligados a volver a caer, desesperados, en el arte de San Sulpicio. ¿ Y ello por qué? Porque esos productos de la fabricación comercial, cuando no son demasiado desalentadores, tienen al menos la ventaja de ser perfectamente indeterminados, tan neutros, tan vacíos, que podemos mirarlos sin verlos, y así proyectar sobre ellos nuestros propios sentimientos, mientras que algunas obras modernas, y precisamente las más atormentadas, las más apasionadas de entre ellas, pretenden imponernos por la violencia, en bruto, en estado salvaje, en lo que ellas tienen de más subjetivo, las emociones individuales del artista mismo. Y para orar es un impedimento insoportable, si en lugar de encontrarnos ante una representación de Nuestro Señor o de un Santo, recibimos en pleno pecho, como un puñetazo, la sensibilidad religiosa de Fulano de Tal.

A decir verdad las dificultades actuales derivan de causas profundas, y en último término de la crisis de toda nuestra civilización. El arte religioso no es una cosa que pueda aislarse del arte a secas, del movimiento general del arte de una época; si lo poneis bajo campana neumática, se corrompe, se convierte en fórmula muerta. Pero por otro lado el arte de una época arrastra consigo todos los materiales intelectuales y espirituales de que vive esa época, y a pesar de todo lo que el arte contemporáno puede tener de raro y de superior en el orden de la sensibilidad, de la calidad, y de la invención, a menudo está cargado de una espiritualidad bien mediocre, y a veces bastante corrompida.

He ahí por qué los artistas cristianos se encuentran frente a dificultades muy grandes. Por una parte es preciso que vuelvan a habituar a la belleza al pueblo fiel cuyo gusto ha sido estropeado desde hace más de un siglo, —y no olvidemos que, habida cuenta de sus destinatarios, el arte religioso, como lo prescribía Urbano VIII el 15 de marzo de 1642, no debe tener un carácter "insólito"—; se trata pues de destruir las malas costumbres estéticas reconstituyendo una buena, y esto no es fácil. Por otra parte, para volver a encontrar un arte religioso verdaderamente viviente, es al arte moderno todo entero al que deben elevar, espiritualizar, llevar a los pies de Dios Y tampoco eso es fácil. Verdad es que por eso mismo el artista cristiano, si tiene el talento necesario, está en una situación privilegiada para sacar provecho de todo el esfuerzo moderno.

¿Qué se sigue de todo esto? Es por demás manifiesto que el público católico faltaría a un deber esencial, y particularmente urgente, si no comprendiese la importancia capital de la obra emprendida con una admirable generosidad por tantos artistas que trabajan para volver a introducir la belleza sensible en la casa de Dios; si no los sostuviera eficazmente, y si, aun en el caso en que no apruebe tal o cual obra en particular, no los rodease de una simpatía fraternal. Pero es evidente también que los artistas católicos por su lado deben esforzarse por comprender las legítimas necesidades del pueblo fiel, para cuyo bien común trabajan, y por darse cuenta, valerosamente, de las condiciones y de las

exigencias propias de la misión a que ellos se consagran.

* * *

Pero, se me dirá quizá, ¿no es posible enunciar siquiera algunas de esas condiciones? Creo en todo caso que es posible destacar algunas verdades elementales que se nos imponen en lo que concierne al arte religioso, y que, si fuesen universalmente reconocidas, facilitarían sin duda el acuerdo entre público y artistas. Permitidme tratar de formular algunas de ellas, sobre las cuales, creo, estamos de acuerdo todos los aquí presentes, y que responden asimismo al común sentir de todos nuestros amigos.

PRIMERA OBSERVACION. — No hay un estilo *reservado* al arte religioso, no hay una *técnica religiosa*. Quienquiera crea en la existencia de una técnica religiosa está en camino de Beuron. Si es verdad que no todos los estilos son igualmente favorables al arte sagrado, es todavía más cierto que el arte sagrado, como lo decíamos hace un momento, no puede aislarse, sino que debe, en todas las épocas, y a ejemplo de Dios mismo que habla el lenguaje de los hombres, asumir sobreelevándolos desde el interior todos los medios y toda la vitalidad técnica, si puedo así decirlo, que la generación contemporánea pone a nuestra disposición. (Desde este punto de vista —subrayémoslo al pasar— no parece en manera alguna necesario que los artistas cristianos, y particularmente aquellos que todavía no han llegado a la plena posesión de su oficio, hagan exclusivamente trabajos de arte sagrado. Que comiencen

por naturalezas muertas, que se habitúen a descubrir un sentido religioso en las inevitables manzanas, compotera, pipa y guitarra).

Hay sin embargo, me parece, en el orden técnico, dos condiciones que se requieren para el arte religioso como tal, dado su objeto especial y su destino:

1° Es preciso que sea *legible*. Pues *está ahí, ante todo, para enseñanza del pueblo, es una teología en figuras*. Un arte religioso ilegible, oscuro y a lo Mallarmé, es algo tan insensato como lo sería una casa sin escalera, o una catedral sin portal.

2° Es preciso que la obra sea *acabada*, no ya en el sentido académico sino en el sentido más material y más humilde de esta palabra. Hay una soberana conveniencia en que no entre en la casa de Dios otra cosa que trabajo bien hecho, terminado, limpio, durable, honesto. *Esto debe entenderse, evidentemente, según el modo propio del estilo y de los medios adoptados*, pero la facilidad con que en nuestros días cada uno se declara satisfecho de sí, nos obliga a insistir sobre este punto.

SEGUNDA OBSERVACION. — El arte sagrado se halla en una absoluta dependencia con respecto de la sabiduría teológica. En los signos que presenta a nuestros ojos, se halla manifestado algo infinitamente superior a todo nuestro arte humano: la misma Verdad divina, el tesoro de luz que nos ha sido adquirido por la Sangre de Cristo. Es ante todo a este título, porque los intereses soberanos de la fe están comprometidos en el asunto, que la Iglesia

ejerce su autoridad y su magisterio sobre el arte sagrado. He recordado hace un momento el decreto de Urbano VIII del 15 de marzo de 1642 y la prescripción de la 25ª sesión del Concilio de Trento. ¿Queréis más ejemplos? El 11 de junio de 1623 la Congregación de Ritos proscribía los Crucifijos en los que Cristo está representado con los brazos extendidos hacia arriba. El 11 de setiembre de 1670 un decreto del Santo Oficio prohibía hacer Crucifijos "en una forma tan grosera y sin arte, en una actitud tan indecente, con rasgos tan deformados por el dolor, que más provocan el disgusto que la atención piadosa". Sabéis, por último, que en marzo de 1921 el Santo Oficio prohibió la exposición en las iglesias de algunas obras del pintor flamenco Servaes.

Hay ahí un punto que merece toda nuestra atención. Servaes es un pintor de gran talento, un cristiano lleno de fe, y no podemos hablar de su persona sino con respeto y amistad, y es para mí un placer ofrecerle aquí este testimonio. El Via Crucis que suscitó en Bélgica una tempestad tan terrible ha hecho nacer en algunas almas profundas emociones religiosas, e incluso ha ocasionado conversiones. En sí, es una obra hermosa y digna de admiración. Sin embargo la Iglesia la ha condenado, y nunca es difícil, ni siquiera cuando las apariencias y los procederes humanos nos desconciertan, comprender la sabiduría y las buenas razones de las decisiones de la Iglesia. Sin él quererlo, ciertamente, y no en su alma, sino en su obra, el pintor, fascinado por el *Ego sum vermis et non homo* de Isaías, y concibiendo su Via Crucis como un puro vértigo de do-

lor, vino a traicionar ciertas verdades teológicas capitales —ante todo esta verdad de que tanto los sufrimientos como la muerte de Nuestro Señor fueron esencialmente voluntarios, y que fué una Persona divina la que sufrió el más terrible sufrimiento humano: los dolores y la agonía de su Humanidad fueron manejados por el Verbo como el instrumento con el cual ha hecho su gran trabajo. Al mismo tiempo, para los que no saben concordar las pobres figuraciones que el arte pone ante sus ojos con la pura imagen, viviente en nuestros corazones, del más hermoso de los hijos de los hombres (en él, lo mismo que en su Madre, como lo recuerda Cayetano en su opúsculo *De Spasmo Beatae Virginis*, los supremos dolores del Calvario, al atravesar aún más cruelmente el espíritu que el cuerpo, dejaban a la razón en pie bajo la Cruz, ejerciendo su pleno dominio sobre la parte sensitiva) —para ésos, ciertas deformaciones plásticas, cierto aspecto degenerado del contorno, adquieren el valor de una ofensa a la Humanidad del Salvador, y como de un desconocimiento doctrinal de la soberana dignidad de su alma y de su cuerpo.

En una época en que la verdad de la Fe se ve amenazada por todas partes, ¿cómo ha de sorprendernos que la Iglesia se inquiete más que nunca por las deformaciones doctrinales que pueden encontrarse implícitas en ciertas obras de arte destinadas al uso de los fieles, cualesquiera sean por otra parte su valor estético, y las emociones saludables que ellas puedan suscitar aquí o allá, y cualesquiera sean la piedad, la fe, la profundidad de vida espiritual,

la rectitud de intención del artista que las ha producido?

Permítasenos empero agregar que desde este mismo punto de vista dogmático la innoble sentimentalidad de tantas producciones comerciales no debe afligir menos a la sana teología, y sin duda, si es tolerada, lo es solamente como uno de esos abusos a los cuales uno se resigna por un tiempo, en atención a la debilidad humana y a lo que podemos llamar, adaptando una frase de los Libros Sagrados, "el número infinito de los cristianos de mal gusto".

Esta regulación suprema de la teología, de la que acabamos de hablar y que supone en el artista una verdadera cultura teológica, no impone al arte sagrado, evidentemente, ningún estilo, ninguna técnica particular. Debemos sin embargo comprender que le comunica, como espontáneamente, ciertas directivas generales. Así los caracteres intrínsecos del objeto representado tienen ciertamente para el arte sagrado una importancia muy particular: no por cierto desde el punto de vista de la imitación naturalista del detalle material y de la apariencia pintoresca, que es más inconveniente y más abyecta ahí que en cualquiera otra parte, sino desde el punto de vista de las leyes de la *significación intelectual*. Si reflexionamos sobre la deficiencia esencial de los medios de expresión del arte humano en relación con los misterios divinos a los cuales se aplican, y sobre la terrible dificultad que hay en expresar en una materia sensible verdades que traspasan el cielo y la tierra y que unen las realidades más opuestas, nos veremos con-

ducidos a pensar que para alcanzar una cierta plenitud espiritual el arte sagrado, por más rico que deba ser en cuanto a sensibilidad y humanidad, sin duda deberá siempre conservar algo del simbolismo hierático y por así decirlo ideográfico, y en todo caso algo de la fuerte intelectualidad de sus tradiciones primitivas.

TERCERA OBSERVACION. — Es la última. Y es simplemente, con perdón de Perogrullo, que una obra de arte religioso debe ser religiosa. Sin eso no será *bella*, puesto que lo bello supone esencialmente la integridad de todas las condiciones requeridas. Como lo hacía notar nuestro amigo Paul Cazin, si decimos a un artista que trata un tema religioso "que ha creado una obra maestra, pero que su obra maestra no es religiosa, le daremos mucha pena...". Y Cazin añade: "Es privativo de Dios el tocar los corazones con un sentimiento de piedad ante el cromo más lamentable, ante el peor badurne pictórico, lo mismo que ante la obra de arte más sublime". Es verdad esto, pero ello no obsta a que normalmente algunas obras tengan *de por sí* un valor, una irradiación de emoción religiosa, de iluminación interior, y, estrictamente, de santificación. Sin embargo, repitámoslo otra vez con Maurice Denis, ello no depende del tema mismo. No depende tampoco, estoy persuadido de ello, de una receta de escuela y una técnica particular. Sería una gran ilusión el creer que las perspectivas defectuosas y una materia pobre son el medio de expresión necesario de una emoción franciscana, o que una tiesura geométrica y tonos austeros y sombríos son requisito para dar a la obra el sello de la dignidad benedictina.

No hay reglas para dar a un objeto de arte un valor de emoción religiosa. Esta depende, por el contrario, de una cierta libertad interior respecto de las reglas. A la cual sólo se llega sin buscarla directamente, y participando uno mismo, de una u otra manera, de la vida espiritual de los santos: cosa que la común atmósfera cristiana de los tiempos de fe hacía fácil a los artistas, aun en los casos en que se mantenían muy lejos, bajo muchos aspectos, de los ejemplos de los santos; pero también cosa que, de suyo, y en ausencia de estos auxilios exteriores, requiere en el alma misma la irradiación habitual de las virtudes teologales y de la sabiduría sobrenatural. Y todavía es preciso que en razón de un insuficiente dominio o de falsos principios de escuela, la virtud de arte no permanezca separada, aislada de esta sabiduría, sino que se establezca entre ambas el contacto, y ésta pueda libremente usar de aquélla como de un instrumento dócil e infalible.

(Conferencia en las *Jornadas de Arte religioso*, 2 de febrero de 1924).

III

EL "TRIUNFO DE SANTO TOMAS" EN EL TEATRO

Las mejores ideas nacen por azar. Después nos damos cuenta de que ellas serán el término al cual debían lógicamente concurrir muchos secretos encadenamientos.

Ghéon y yo conversábamos en Meudon, en septiembre pasado. Los dominicanos de Lieja y los estudiantes católicos de la Universidad le pedían una pieza litúrgica para las fiestas de santo Tomás de Aquino, un milagro del Santísimo Sacramento, por ejemplo. ¿Qué tema elegir? ¿Y por qué no, en lugar de un acontecimiento particular, tomar al mismo santo Tomás? No ya su vida y su historia, sino su pensamiento, su misión, su *Triunfo*, a la manera de aquellos "triunfos" que pintaron Andrea da Firenza en Santa María la Nueva de Florencia, y Francesco Traini en Santa Catalina de Pisa? Y Ghéon se puso inmediatamente a construir el plan de su trilogía: la Vocación, con el conflicto de las falsas Virtudes y la concordia de las verdaderas; el drama del Conocimiento, Heráclito y Parménides,

Platón, Aristóteles, Averroes, después la composición de la *Suma*, y el éxtasis de los últimos días; — por último el lamento de la Iglesia y, antes de la última glorificación del santo, el desfile de los monstruos filosóficos presentados al hombre moderno por el Diablo profesor de Universidad... —¿Empresa imprudente, ésta en la que la ingratitud del género didáctico se añadirá a la de la alegoría, y que no podrá ir más allá del menudo público de academia o de colegio?

Seis meses después, el 6 de marzo último, yo asistía en Lieja al estreno del *Triunfo de Santo Tomás de Aquino*, "a la manera de los viejos tiempos, compuesto para la escena en prosa mezclada de verso". Más de dos mil espectadores, entre los cuales había, sin duda, muy pocos lectores de la *Suma*. Toda esa sala, unánimemente atenta y entusiasta, seguía con pasión las peripecias ideológicas que se desarrollaban en la escena. Y ¿en qué momentos estallaba en aplausos? En el momento en que, una vez Averroes debidamente convicto de error, Aristóteles y Santo Tomás se abrazan; o bien en el momento en que Fray Tomás, instigado por el Sentido común, hace caer, con una señal de la cruz, las máscaras de la Falsa Fe y de la Falsa Razón, y en que los demonios emprenden la huída...

En esta sorprendente pieza de teatro, publicada en las ediciones de *La Vie spirituelle, ascétique et mystique*, entre la *Échelle de la Perfection* de Dom Guigues el Cartujano y el *Soliloque enflammé* de Gerlac Peters, y que parece realizar la reunión de todos los géneros de paradoja, el lector se admira de que un compendio escolástico tan exacto nos sea

divulgado en una lengua tan sabrosa, y que el estricto rigor de la doctrina no haya hecho sino servir al poeta. Teológica, hierática, su lirismo no por eso vacila, sino que adquiere una densidad más sonora.

Moi l'Epouse, moi l'Église,
De la couronne promise
Pour le jour du jugement,
Rien ne fera que je doute,
Qui déjà pend à la voute
Obscure du firmament.

Mais le Bien-Aimé qui veille
Sur les fruits de la corbeille
Que je Lui dois présenter
Quand, debout sur les nuages,
Il viendra comme l'orage
Déchirant le sombre été,

Est digne d'une louange
Plus nombreuse que les Anges
Qui croisent dans les hauteurs,
Et d'un don plus magnifique
Que la chaîne de cantiques
Dont le ceignent les Neuf Choeurs:

Un peuple à sa ressemblance
Qui, d'entre mes bras, s'élance
Au terme fixé par Lui...

Pero lo que sólo la representación permite apreciar, es la extraordinaria calidad de acción escéni-

ca de este drama intelectual, así como el admirable conjunto plástico, decorativo, musical, que puede soportar (los estudiantes de Lieja no habían tenido más que un mes para montar la pieza, y nos dieron un espectáculo de una magnífica plenitud), y también la grandeza y la variedad de las tradiciones que evoca. Se había vuelto aquí a los orígenes sagrados del teatro: el drama primitivo griego venía al encuentro del drama litúrgico cristiano y de la alegoría medieval, y eso sin la menor imitación material en los medios (más cercanos al realismo de nuestro teatro clásico), sino por lo interior, y porque se había vuelto a encontrar un *espíritu*. De ahí la intensidad de la emoción religiosa que, durante la mayor parte del espectáculo, mantenía recogido al público. Después, en medio de la tercera parte, he aquí el drama satírico, la exhibición de las falsas Virtudes, tratadas con simplificaciones violentas —y no injustificadas— que deplorarán las personas acostumbradas a un biliosa veneración del Pensamiento moderno, pero que Ghéon ha tenido buen cuidado de imputar al diablo profesor y organizador —la Duda universal con su cabeza en forma de huevo, la Razón Pura y su hermana la Razón Práctica, enormes hembras cubistas; todos los *ismos* de nuestros maestros, hasta el Modernismo en figura de abate mundano —aterradora bufonería que tiene a la vez algo de Aristófanes, de revista y de cine.

Los extremos *me* tocan, dice André Gide. También a nosotros, si bien de una manera quizá diferente. Reunir en una unidad superior y perfectamente *natural* el extremo arcaísmo y la extrema modernidad, el más alto lirismo y el tono más familiar, lo cómico y lo sagrado, la enseñanza teológica y el movimiento dramático, no es sólo una prueba de la rara maestría de Henri Ghéon, una consumación y una confirmación de su concepción de un teatro *católico*, es decir universal, y en el cual todo lo humano se haya reconciliado; es también, para todo un orden de investigaciones modernas, una señal a mi parecer muy importante.

Por esta singular proyección escolástica, se ve lo que puede dar —impuesta aquí por el tema mismo— una entera *intelectualización* del drama: pero sin salir del drama, haciendo más que nunca *teatro* —y esto es lo que sitúa a una obra semejante a tanta distancia de los "Dramas filosóficos" de Renan como de la sombría *Tentación de San Antonio*. Gracias a la Inteligencia y a las Ideas, hechas —pero encarnadas— los resortes mismos de la acción, Ghéon, al trabajar una materia que tiene la solidez de las cosas del espíritu, ha obtenido, junto con un completo destierro de la anécdota, una purificación extrema de los medios, hechos al mismo tiempo más intensos e incomparablemente más amplios.

* * *

Tengo gran admiración por los *tres Milagros de santa Cecilia* y por ese *Pobre bajo la Escalera*, tan patético y tan puro. Pienso por lo tanto que es quizá por la humildad de sus piezas para patronatos, de sus "juegos y milagros para el pueblo fiel", que Henri Ghéon, rompiendo con los escenarios del siglo y volviendo a hallar las condiciones primeras de un teatro liberado, trae al arte dramático las más

felices oportunidades de renovación. Pero el *Triunfo de santo Tomás* es de una calidad tal que debemos atribuirle desde este punto de vista una significación particular. Es un logro capital en esta búsqueda de la síntesis en el teatro, en esta renovación por la rectitud y la sencillez, renovación de la cual la *Antígona* de Cocteau y su *Romeo* señalan, a nuestro parecer, otras tantas victorias ([171]).

En una nota de su estudio sobre Picasso, Cocteau, hablando de los espíritus de formación clásica, escribía: "...Considero como una desgracia que puedan vivir en la ignorancia de nuestros maestros y tomar, sin duda, a Picasso por un bárbaro... Por lo menos, que esos hermanos de leche oigan en mi elogio de un presente que el culto de una ruina les oculta, el ruido inimitable del choque de la inteligencia contra la belleza".

Estos malentendidos, que yo también deploro, no durarán por siempre. Entre todas las rutas por las que se interna el arte contemporáneo, una se dirige hacia la pureza de la inteligencia creadora. Por ahí es por donde pasa la promesa de salvación: acosado por la muerte, un niño genial nos lo ha demostrado con una obra maestra ([172]). Los que avanzan por ese camino, en vehículos a veces muy diversos, ciertamente acabarán por encontrarse.

(1924).

IV

A PROPOSITO DE UN ARTICULO DE MONTGOMERY BELGION

Las líneas que siguen han sido tomadas de una carta dirigida a Algar Thorold, director de "The Dublin Review" (y publicada en el número de enero-marzo de 1931), en respuesta a un artículo de Montgomery Belgión ["Art and Mr. Maritain"], ibid., octubre-diciembre 1930).

...Decididamente el punto de vista del señor Montgomery Belgion y el mío son demasiado diferentes para que un diálogo útil pueda entablarse entre nosotros. Mi honorable crítico ha analizado el texto de *Arte y Escolástica* con una paciencia y un cuidado que admiro; el espíritu de este libro tuvo la desdicha de escapársele. Montgomery Belgion parece persuadido de que un discípulo de los escolásticos se debe y les debe el *repetir* solamente lo que ellos ya han escrito. Mi concepción al respecto es diferente, y mi propósito confesado era el de ir un poco más lejos que los escolásticos medievales sin dejar de apoyarme en sus principios. Pero todo lo que se mueve parece ofender al señor Montgomery Belgion. Lo mismo que la Belleza cantada por aquel

poeta que él se asombra tan bonitamente de hallarlo citado a continuación de Aristóteles, Plotino, Dionisio, etc., y cuya cita, p. 66, ha comenzado a precipitar mi libro en los abismos del romanticismo.

Odia el movimiento que cambia de lugar las líneas

Por cierto no es a él a quien alguno podrá reprochar el modernizarse. En cuanto a mí, a quien muchos espíritus ligeros acusan de conceder demasiado a la Edad Media, me es un consuelo el ser acusado por un espíritu tan grave de conceder demasiado a los modernos.

Después de lo dicho ¿sería de alguna utilidad explicar que si Montgomery Belgion se hubiese hecho una idea exacta de lo que es, para mí, la belleza, y de lo que he querido decir al hablar del carácter *analógico* de ésta, no se sorprendería de que a mis ojos haya para la belleza, así en el arte como en la naturaleza, maneras muy distintas de realizarse, y comprendería que aún los mismos valores religiosos inherentes a las tragedias de Esquilo o a las Pasiones de Bach son precisamente para mí partes integrantes de la belleza propia de esas obras? ¿y que la intuición que procura el goce estético es bien humana, y en modo alguno angélica, puesto que llega al espíritu por medio de los sentidos?

Me sería preciso además explicar que yo no he sostenido que las bellas artes estaban ordenadas *exclusivamente* a la belleza y que las otras artes no hacían nada bello (he dicho precisamente lo contrario, al observar, como por otra parte Montgomery Belgion lo ha notado, que esa división no pasa de ser una división "accidental"). Pienso sin embargo que lo que distingue las bellas artes de las otras artes, no es solamente la situación social del artista que las practica, sino que es ante todo el hecho de que en estas artes el elemento espiritual introducido por el contacto con la belleza se vuelve preponderante. Estoy, por lo demás, persuadido de que una profundización subjetiva de la naturaleza del arte ha tenido lugar progresivamente en el curso de los tiempos modernos (es lo que he tratado de indicar en *Fronteras de la Poesía*). Me resulta difícil no mirar como un rasgo de una cierta rudeza de costumbres la convicción de que el destino del artista consiste, como se creía en el siglo XVII, en divertir a las gentes de bien.

Si esta profundización la ha sentido el romanticismo bajo las especies de una deificación del artista y de las pasiones, no será ésta la primera vez que algo verdadero es difundido y deformado por una herejía. Además, tengo por perimida la disputa entre lo clásico y lo romántico. ¿He de confesar que ante ciertos defensores de los eternos principios

clásicos encuentro al romanticismo encantos embriagadores? Con perdón de T. S. Eliot, por quien tengo tanta admiración y amistad. Y que bien sabe, por otra parte, que no es en él en quien pienso en este momento.

Puesto que en esta carta hacía yo alusión a T. S. Eliot, me permitiré citar aquí algunas líneas suyas que después he leído con particular gusto: "Este es uno de los peligros de expresar lo que uno quiere decir en términos de *Romanticismo*: es éste un término que está continuamente variando en los diferentes contextos, y que ora se limita a lo que parecen ser problemas puramente literarios y puramente locales, ora se extiende hasta cubrir casi la totalidad de la vida de una época y de casi el mundo entero. Quizá no se ha observado todavía que en su significación más amplia *Romanticismo* llega a incluir casi todo lo que distingue los últimos doscientos cincuenta años, aproximadamente, de sus predecesores, y abarca tanto que deja de implicar ninguna alabanza o reproche" (T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londres, 1933, p. 128). Y también, a propósito de *Prière et Poésie*, de Henri Bremond: "Mi principal escrúpulo se refiere a la afirmación de que "cuanto más poeta es cada poeta particular, más le atormenta la necesidad de comunicar su experiencia". Esta es una especie de afirmación terminante que es muy fácil aceptar sin examen: pero el asunto no es tan sencillo. Yo diría que el poeta se ve atormentado primariamente por la necesidad de escribir un poema..." (*Ibid.*, p. 138).

NOTAS

NOTAS

(1) Hablamos aquí de la Sabiduría *por modo de conocimiento*, Metafísica y Teología. Los escolásticos distinguen una más alta sabiduría, sabiduría *por modo de inclinación* o de *connaturalidad con las cosas divinas*. Esta sabiduría, que es uno de los dones del Espíritu Santo, no se detiene en el conocimiento, sino que conoce amando y para amar. "La contemplación de los Filósofos apunta a la perfección del que contempla, y por eso permanece en el entendimiento, y así el fin que los filósofos persiguen con ella es el conocimiento intelectual. Pero la contemplación de los Santos, que es la propia de los católicos, apunta al amor de Dios mismo contemplado; por ello, no se detiene como en su fin último en el entendimiento, por el conocimiento, sino que pasa al afecto, por el amor". (Transcribimos el texto latino, porque es intraducible en toda su sencillez y fuerza: *Contemplatio Philosophorum est propter perfectionem contemplantis, et ideo sistit in intellectu, et ita finis eorum in hoc est cognitio intellectus. Sed contemplatio Sanctorum, quae est catholicorum, est propter amorem ipsius, scilicet contemplati Dei: idcirco, non sistit in fine ultimo in intellectu per cognitionem, sed transit ad affectum per amorem*). ALB. MAGNUS (JEAN DE CASTEL, *De adhaerendo Deo*, cap. IX).

(2) "El fin de la práctica es la obra, porque si bien los "prácticos", es decir los "operativos", pretenden conocer la verdad tal como se halla en algunas cosas, empero no la buscan como último fin. Pues no consideran la causa de la verdad propiamente y por razón de sí misma, sino en orden al fin de la operación, o sea aplicándola a algún particular determinado, y a un determinado tiempo" (SANTO TOMAS, sobre el lib. II de la Metafísica, lecc. 2; ARISTOTELES, *Metafísica*, lib. II, cap. 1, 995 b 21).

(3) Cf. JUAN DE SANTO TOMAS, *Cursus philos.*, t. I. Log., IIª P., q.1; *Cursus theol.* (Vivès, t. VI), q. 62, disp. 16, a. 1.

(4) El trabajo artístico es así el trabajo propiamente humano, por oposición al trabajo de la bestia o al trabajo de la máquina. Es por eso que la producción humana es en su estado normal una producción de *artesano*, y exige en consecuencia

la apropiación individual, pues el artista como tal no puede compartir su arte: en la línea de las aspiraciones morales el uso de los bienes ha de ser común, pero en la línea de la producción es menester que esos mismos bienes sean poseídos en propiedad; tales son las dos ramas de esta antinomia, entre las cuales encierra Santo Tomás el problema social.

Cuando el trabajo se vuelve *inhumano* o *infrahumano*, porque se borra de él el carácter artístico y la materia se pone por encima del hombre, es entonces natural que la civilización tienda al comunismo y a un productivismo que olvida los verdaderos fines del ser humano (y que *finalmente* acabará por poner en peligro la producción misma).

(5) La Prudencia, por el contrario, es la recta determinación de los actos a ejecutar (*recta ratio agibilium*), y la Ciencia es la recta determinación de los objetos de especulación (*recta ratio speculabilium*).

(6) Para simplificar nuestra exposición, no hablamos aquí más que de los hábitos que *perfeccionan* el sujeto; hay también disposiciones habituales (tales como los vicios, por ejemplo) que disponen al sujeto *en mal*. — La palabra latina *habitus* es mucho menos expresiva que la griega ἕξις ; sería pedante, sin embargo, emplear corrientemente este último término. Por eso, en ausencia de un equivalente castellano conveniente [Maritain dice aquí "de un equivalente francés", pero en castellano nos encontramos con la misma dificultad (N. del T.)], nos resignamos a emplear de preferencia el término *habitus*, esperando que nuestros lectores sabrán excusárnoslo.

(7) Estos *habitus*, que perfeccionan la esencia misma, no las facultades, son llamados *habitus entitativos*.

(8) Hablamos aquí de los hábitos *naturales*, no de los hábitos *sobrenaturales* (virtudes morales infusas, virtudes teologales, dones del Espíritu Santo), que son *infusos* y no *adquiridos*.

(9) Por no haber hecho esta distinción, en su célebre tesis sobre "*L'Habitude*" [el "hábito", en el sentido de "costumbre" (N. del T.)], ha tendido Ravaisson tan *profundas* brumas leibnizianas sobre el auténtico pensamiento de Aristóteles.

(10) Cf. CAYETANO, in II-IIae., q. 171, a. 2.

(11) ARISTOTELES, *De Coelo*, lib. I.

(12) *Sum. theol.*, I-II, q. 55, a. 3.

(13) Ibid., a. 2, ad 1. *Pues según es cada uno, así son sus obras.*

(14) Cf. CAYETANO, in I-II, q. 57, a. 5, ad 3; JUAN DE STO. TOMAS, *Cursus theol.*, t. VI, q. 62, disp. 16, a. 4: "Pues propiamente el entendimiento práctico mide y regula la obra a realizar. Y así su verdad no es precisamente lo que es, sino lo que debiera ser, conforme a la regla y medida que ha de medir tal cosa".

(15) JUAN DE SANTO TOMAS, *Curs. phil.*, Log. IIª P., q. 1, a. 5.

(16) Así es como San Agustín define la virtud como *ars recte vivendi*, arte de vivir rectamente (*De Civit. Dei*, lib. IV, cap. 21). Véase sobre este punto ARISTOTELES, *Eth. Nic.*, lib. IV; SANTO TOMAS, *Sum. theol.*, II-II, q. 47, a. 2, ad 1; I-II, q. 21, a. 2, ad 2; q. 57, a. 4, ad 3.

(17) "Si precisais obras de arte ¿no pasarán antes que Fidias los que modelan en una arcilla humana la semejanza de la faz misma de Dios?" (P. GARDEIL, *Les dons du Saint-Esprit dans les Saints Dominicains*. Lecoffre, 1903. Introd., p. 23-24).

(18) ISAIAS, XL, 31. "Donde se ha de notar no sin razón — agrega Juan de Santo Tomás (*Cursus theol.*, t. VI, q. 70, disp. 18, a. 1)— que al prometer las plumas de águila no se dice, sin embargo, que volarán, sino que correrán y caminarán, vale decir, como hombres que aún viven en la tierra pero que sin embargo son impulsados y movidos por las plumas del águila que desciende de lo alto, porque aunque los dones del Espíritu se ejerciten en la tierra, y parezca se hace con ellos las acciones ordinarias, empero son conducidos por plumas de águila quienes para esas acciones son impulsados y gobernados por la comunicación de superiores espíritus y dones; y tanto difieren los que ejercitan las virtudes ordinarias, de los que obran movidos por los dones del Espíritu Santo, cuanto difieren los que caminan trabajosamente con sus propios pies, como llevados por su propio esfuerzo e industria, de los que son llevados por plumas de águila, impulsados por un viento de lo alto, y corren por los caminos de Dios casi sin ningún trabajo".

(19) *Sum.theol.*, I-II, q.57, a.3.

(20) *Ibid.*, q.21, a.2, ad 2. — "Sus envenenamientos nada prueban contra su estilo". Oscar WILDE, *Plume, Crayon, Poison (Intentions*, trad. Rebell et Grolleau, Paris, 1923).

(21) "Y por eso para el arte no se requiere que el artífice obre *bien*, sino que haga una *buena* obra; más vale se requeriría que lo artificiado (la obra realizada por el artífice) obrase

bien, como que el cuchillo cortase bien, o la sierra aserrase bien, si en tales acciones ellos fuesen propiamente los que obran, los agentes, y no más bien pacientes, instrumentos con los cuales se obra, porque no tienen dominio de su acto". *(Sum.theol.*, I-II, q.37, a.5, ad 1).

Cuando Leibniz *(Bedencken von Aufrichtung* etc., Klopp, I, 133 sq) oponía la inferioridad del arte italiano "que se ha limitado casi únicamente a hacer cosas sin vida, inmóviles y buenas para contemplarlas desde fuera", a la superioridad del arte alemán, que en todas las épocas se ha consagrado a hacer cosas que se mueven (relojes, máquinas hidráulicas, etc.), este grande hombre —que descolló en todo menos en la estética— presentaba, pues, alguna verdad, pero confundía lamentablemente el *motus ab intrinseco* de un reloj con el de un ser viviente.

(22) *Sum.theol.*, I-II, q.57, a.4.

(23) ARISTOTELES, *Ethic.Nic.*, lib.VI. Cf. CAYETANO, in I-II, q.58, a.5.

(24) Cf. *Sum.theol.*, I-II, q.57, a.1; q.21, a.2, ad 2.

(25) *Eth.Nic*, lib.VI, cap. 5.

(26) *Sum.theol.*, II-II, q.47, a.8 "Infeliz maestro —escribía Leonardo de Vinci— aquél cuya obra excede su juicio; sólo marcha hacia la perfección del arte aquél cuyo juicio supera a la obra". *(Textes-choisis* publicados por Péladan. París, 1907, 403).

(27) "Aquellas cosas que se refieren al fin en los asuntos humanos no están determinadas, sino que se diversifican de muchas maneras según la diversidad de las personas y de los negocios". *(Sum.theol.*, II-II., q.47, a.15).

(28) Es obvio que, frente a los preceptos de la ley moral, todos los casos son idénticos *en el sentido* de que esos preceptos siempre deben ser obedecidos. Pero aún entonces los casos morales difieren individualmente en cuanto a las *modalidades* de la conducta que se ha de seguir en conformidad a dichos preceptos.

(29) SANTO TOMAS, *in Poster.Analyt.*, lib.I, lectio 1ª,1.

(30) JUAN DE SANTO TOMAS, *Cursus theol.*, t.VI., q.62, disp.16, a.4.

(31) "Intellectus practicus in ordine ad voluntatem rectam". *Sum. theol.*, I-II, q.56, a.3.

(32) Ver p.VI, *Las Reglas del Arte.*

(33) JUAN DE SANTO TOMAS, *loc.cit.*

(34) En este sentido un poeta ha podido decir: "El arte es la ciencia hecha carne" (JEAN COCTEAU, *Le Secret Professionnel)*, y un pintor: "El arte no es sino la ciencia humanizada" (GINO SEVERINI, *Du cubisme au clasicisme)*. Retornan así a la noción antigua de la *scientia practica.*

(35) *Sum. theol.*, I-II, q.57, a.4, ad 2.

(36) Cf. ARISTOTELES, *Metaf.*, lib. I. c. 1; lect. de Santo Tomás, § 20-22; SANTO TOMAS.*Sum. theol.*, II-II, q. 47, a. 3. ad 3; q.49, a.1, ad 1; CAYETANO, in I-II, q.57,a.4; in II-II, q.47,a.2.

(37) "Es muy conveniente que el que trata con otros se conforme con ellos en su trato... Y por eso fué sobremanera conveniente que Cristo en cuanto a la comida y bebida siguiese el uso común". *Sum. theol.*, III, q. 40, a. 2.

(38) *Sum. contra Gent.*, lib. I, cap. 93.

(39) Y aun, en cierto sentido, puede decirse de su divina humildad: "Hay en Él otra cosa que inflama al alma en amor de Dios, y es la humildad divina... Pues Dios omnipotente se sujetó tanto a cada uno de los ángeles y de las almas santas, como si hubiese sido un esclavo comprado por cada uno de ellos, siendo así que era el Dios de todos ellos. Para insinuar que así les servirá dícese en el Salmo LXXXI: *Ego dixi, dii estis...* Y es causa de esta humildad la multitud de la bondad y de la nobleza divinas, como la multitud de los frutos hace inclinar el árbol...". Opusc. *de Beatitudine* atribuído a Santo Tomás, cap. II.

(40) A decir verdad, la división de las artes en artes de lo bello (bellas artes) y artes de lo útil, por más importante que sea, no es lo que los Lógicos llaman una división "esencial"; se funda en el fin perseguido, y un mismo arte puede muy bien perseguir a la vez la utilidad y la belleza. Tal es por excelencia el caso de la arquitectura.

(41) *Sum. theol.*, I-II, q.57, a.3, ad 3.

(42) JUAN DE SANTO TOMAS, *Curs. theol.*, t.VI, q.62, disp.16, a.4.

(43) Es curioso observar que en la época de Leonardo de Vinci ya no se comprendía la razón de esta clasificación, ni del puesto asignado así a la pintura. Leonardo habla de éste con una viva indignación: "Con justicia se queja la Pintura de no haber sido contada en el número de las artes liberales,

puesto que es una verdadera hija de la naturaleza, y obra mediante el ojo, el más digno de nuestros sentidos" *(Textes choisis*, París, 1907, § 355). Vuelve a menudo sobre esta cuestión, cuyos *per accidens* trata con un ardor notablemente sofístico, y ataca acerbamente a los poetas, afirmando que su arte es bien inferior al de los pintores, porque la poesía figura con palabras y para el oído, mientras que la pintura figura para el ojo y "mediante verdaderas semejanzas". "Tomad un poeta que describa a un enamorado la belleza de su dama; tomad un pintor que represente la misma dama, y veréis hacia cuál de los dos la naturaleza hará volverse al enamorado" *(Ibid.*, § 368). — La escultura, por el contrario, "no es una ciencia, sino un arte mecánico que causa sudor y fatiga corporal en su operador..." "La prueba está —añade— en que el escultor, para hacer su obra, usa de la fuerza de sus brazos y golpea y moldea el mármol u otra piedra dura de donde saldrá la figura que está como encerrada en ella; trabajo totalmente mecánico que le hace sudar sin cesar, le cubre de polvo y de pequeños fragmentos, y le pone el rostro pastoso y enharinado de polvillo de mármol, como el de un peón panadero. Acribillado de astillitas marmóreas, parece cubierto de copos de nieve y su sucia habitación está llena de andamios y de polvo de piedra. Muy otra cosa ocurre con el pintor, a estar a lo que se cuenta de los artistas célebres. Sentado cómodamente ante su obra, bien vestido, sostiene un liviano pincel, mojado en colores delicados. Está tan elegante como le plazca, su habitación colmada de cuadros encantadores es hermosa; a menudo se hace acompañar por la música o por la lectura de obras bellas y variadas, que puede escuchar con gran placer y sin ruido de martillos ni ningún otro estrépito" *(Ibid.*, § 379).

En esta época el "artista" se distinguía, por tanto, del artesano, y comenzaba a despreciarlo. Pero mientras el pintor era ya un "artista", el escultor había seguido siendo un artesano. Debía, sin embargo, llegar rápidamente él también a la dignidad de "artista". Colbert, al constituir definitivamente la Academia real de pintura y escultura, registrará y consagrará de manera oficial los resultados de esta evolución.

La palabra *artista* — notémoslo al pasar — tiene una historia de las más accidentadas. Un *artista* era ante todo un *maestro en artes* (las *artes* que comprenden las artes liberales y la filosofía):

"Cuando Pantagruel y Panurgo llegaron a la sala, todos esos pedantes, artistas y estudiantes comenzaron a golpear las manos como es su necia costumbre" (RABELAIS, *Pantagruel*, II, c. 18).

"Vrayement je le nye
Que legistes ou decretistes
Soyent plus sages que les artistes".
(Farce de Guillerme. Anc. Théâtre françois, II., p. 239).

Los que hoy llamamos *artistas* eran entonces *artesanos:*

"Les artisans bien subtils
Animent de leurs outilz
L'airain, le marbre, le cuyvre".
(J. DU BELLAY, *Les deux Marguerites)*

"Peintre, poëte ou aultre artizan"
(Montaigne, III, 25)

Más tarde el término *artista* se hace a su vez sinónimo de *artesano;* "Artisan ou Artiste, artifex, opifex", dice Nicot en su Diccionario. "Cosas éstas que se proponen todos los buenos obreros y artistas en este arte (de la destilación)" (PARÉ, XXVI, 4). Se llama principalmente *artista* aquel que trabaja en el gran arte (es decir, en la alquimia) o bien en la magia; en la edición de 1694, el Diccionario de la Academia consigna que esta palabra "se dice particularmente de los que ejecutan las operaciones mágicas".

Recién en la edición de 1762 la palabra *artista* figura en en el Diccionario de la Academia con el sentido que tiene en nuestros días, como opuesto a la palabra *artesano;* queda entonces consumada en la lengua misma la ruptura entre las bellas artes y los oficios.

Esta ruptura era función de los cambios sobrevenidos en la estructura de la sociedad, y en particular de la ascensión de la clase burguesa.

(44) El artesano está sujeto al *encargo*, y cuando mejor muestra la excelencia de su arte es cuando consigue realizar su obra precisamente aprovechando las mismas condiciones, limitaciones y obstáculos que dicho encargo le impone. El artista moderno, por el contrario, parece considerar las condiciones limitadoras impuestas por el encargo como un atentado sacrílego a su *libertad* de hacedor de belleza. Esta incapacidad de responder a las exigencias determinadas de un trabajo a realizar denota en realidad, en el artista, una debilidad del Arte mismo considerado en su razón genérica; mas aparece también como un rescate de las exigencias despóticas y trascendentes de la Belleza que el artista ha concebido en su corazón. Se vuelve así un signo notable de la especie de conflicto que señalamos en las páginas 43 y 59 entre la perspectiva formal del Arte y la de la Belleza en las bellas artes. El artista tiene necesidad de una fuerza poco común para realizar la perfecta armonía entre estas dos líneas formales, de las cuales la una dice referencia al mundo material y la otra al

mundo metafísico o espiritual. Desde este punto de vista pareciera que el arte moderno, después de su ruptura con los oficios, tendiese a su manera a la misma reivindicación de independencia absoluta, de *aseidad*, a que tiende la filosofía moderna.

(45) "Este santo varón —refiere Casiano hablando de San Antonio— decía de la oración esta sentencia sobrehumana y celestial: *no hay oración perfecta si el religioso se da cuenta de que reza*". CASIANO, Col. IX, cap. 31.

(46) En Grecia, en la época de apogeo del arte clásico, la sola razón mantenía el arte en la temperancia y en una admirable armonía. Si se comparan las condiciones del arte en Atenas con las del arte en los siglos XII y XIII, podrá apreciarse en cierta manera aquello que distingue la templanza "natural" de la templanza "infusa".

(47) *Sum. theol.*, I, q. 5, a. 4 ad 1. Santo Tomás no pretende, por otra parte, dar aquí otra cosa que una definición *por el efecto*. Sólo cuando señala los tres elementos de lo Bello da de éste una definición *esencial*.

(48) "Pertenece a la esencia de lo bello que con su vista o conocimiento se aquiete el apetito". (*Sum. theol.*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3).

(49) *Ibid.*

(50) *Sum. theol.*, I. q. 39, a. 8. "Tres cosas se requieren para la belleza. En primer lugar la integridad, o perfección; pues las cosas que están disminuídas, por eso mismo son defectuosas. Además la debida proporción, o sea consonancia. Y por último la claridad: por lo cual las cosas que tienen colores nítidos se dice que son bellas".

(51) SANTO TOMAS, *Comment. in lib. de Divin. Nomin.*, lect. VI.

(52) SANTO TOMAS, *Comment. in Psalm.*, Ps. XXV, 5.

(53) *De vera Relig.*, cap. 41.

(54) *Opusc. de Pulchro et Bono*, atribuído a Alberto Magno y a veces a Santo Tomás. — Plotino (*Enéadas* I, 6) hablando de la belleza en los cuerpos, la describe como "algo que conmueve sensiblemente desde la primera impresión, que el alma percibe con inteligencia, reconoce y acoge, y a la cual en cierta manera se adapta". Añade que "toda cosa sin forma y hecha para recibir una forma (μορφή) y una impresión inteligible (εἶδος) es fea y está fuera de la razón divina, precisamente en tanto no participa de tal impresión y virtud

espiritual (ἄμοιρον ὂν λόγου καὶ εἴδους)". De este capítulo tan importante sobre la belleza, retengamos además esta observación de que "la belleza del color es una cualidad simple que le viene de una forma que domina lo oscuro en la materia, y de la presencia de una luz incorporal que es razón e idea (λόγου καὶ εἴδους ὄυτος)".

(55) *Visus et auditus RATIONI DESERVIENTES (Sum. theol.*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3): La vista y el oído al servicio de la razón. También el sentido mismo sólo goza de las cosas convenientemente proporcionadas precisamente porque él mismo es medida y proporción, y encuentra entonces en ellas una semejanza de su naturaleza: "El sentido se deleita en las cosas debidamente proporcionadas, como en cosas que le son semejantes, pues también el sentido es cierta proporción, como lo es toda facultad conogscitiva". *Sum. theol.*, I, q. 5, a. 4, ad 1. Acerca de la expresión "cierta proporción (*ratio quaedam*, ἡ δ' αἴσθησις ὁ λόγος), cf. Comm. in *de Anima*, lib. 3, lect. 2.

Puede pensarse que en los cuerpos gloriosos todos los sentidos, intelectualizados, podrán servir para la percepción de lo bello. (Cf. *Summa theol.*, Suppl., q. 82, a. 3 y 4). Ya desde ahora los poetas nos enseñan a anticipar en cierta manera este estado: así Baudelaire ha anexado a la estética el sentido del olfato.

(56) Este problema de la percepción de lo bello por la inteligencia que usa de los sentidos como de instrumentos merecería un análisis más profundo, que muy raras veces, a nuestro parecer, ha tentado la sutileza de los filósofos. Kant se ocupó de esto en la *Crítica del Juicio*. Mas es de lamentar que las observaciones directas, interesantes y a veces profundas que uno encuentra en esta Crítica con mucha mayor frecuencia que en las otras dos, estén viciadas por su manía de sistema y de simetría, y sobre todo por los errores fundamentales y el subjetivismo de su teoría del conocimiento.

Una de las definiciones que Kant da de lo bello merece se la examine con atención. Lo bello, dice, es "lo que agrada universalmente *sin concepto*" *. Tomada a la letra, esta definición ofrece el riesgo de hacer olvidar la relación esencial que la belleza dice a la inteligencia. Y es así como ha florecido en Schopenhauer y sus discípulos en una divinización antiintelectualista de la Música. Sin embargo, tal definición

* El "concepto" es para él, por otra parte, una forma impuesta por el juicio al dato sensible, y que constituye este dato ya sea en objeto de ciencia, ya en objeto de apetición voluntaria.

evoca a su manera la frase mucho más exacta de Santo Tomás, *id quod visum placet*, lo que *al ser visto* agrada; vale decir, *al ser objeto de una intuición*. Precisamente en virtud de esta definición la percepción de lo bello no es, como lo quería la escuela de Leibniz-Wolff, una *concepción* confusa de la perfección de la cosa, o de su conformidad a un tipo ideal. (Cf. Crítica del Juicio, Analítica de lo Bello, § XV).

Es lo normal, en razón de la naturaleza de la inteligencia, que la percepción de lo bello se acompañe de la presencia o del esbozo de un concepto, por confuso que sea, y que sugiera ideas *; sin embargo no reside en eso su constitutivo formal. El esplendor mismo o la luz de la forma que brilla en el objeto no es presentada al espíritu por un concepto o por una idea, sino más bien por el objeto sensible captado intuitivamente y al cual pasa, como por una causa instrumental, esta luz de una forma.

Así podría decirse —es ésa al menos, nos parece, la única manera posible de interpretar la frase de santo Tomás— que en la percepción de lo bello la inteligencia, *por medio de la misma intuición sensible*, es puesta en presencia de una inteligibilidad que resplandece (y que deriva en último análisis, como toda inteligibilidad, de la inteligibilidad primera de las Ideas divinas), pero que precisamente en tanto que da el gozo de lo bello no es separable ni liberable de su ganga sensible, y por ende no procura un conocimiento intelectual actualmente expresable en un concepto. Al contemplar el objeto en la intuición que el sentido tiene de él, la inteligencia goza de una presencia, goza de la presencia radiante de un inteligible que empero no se revela a sus ojos tal como es. Si la inteligencia se aparta de los sentidos para abstraer y razonar, se aparta entonces de su gozo, y pierde contacto con esa irradiación.

Para comprender esto, representémonos que son la inteinteligencia y los sentidos no formando más que una sola cosa, o si puede así decirse, los *sentidos inteligenciados*, quienes abren el corazón al goce estético.

Se entiende así que la inteligencia no procure —sino

* Véanse al respecto las muy notables páginas de Baudelaire —*L'Art Romantique* (ed. Calmann-Lévy, p. 2313 y sigs.)—, donde a propósito de los *ensueños* sugeridos en él por la obertura de Lohengrin, y que coincidían de manera sorprendente con lo que el mismo trozo había sugerido a Liszt, así como con las indicaciones del programa redactado por Wagner, y que el poeta no conocía, muestra que "la verdadera música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes". El que la "verdadera música" sea una música "expresiva" e ideológica en el sentido de Wagner, es otra cuestión.

después y reflexivamente— abstraer del singular sensible, en cuya contemplación está absorta, las razones inteligibles de su gozo; y se entiende también por qué lo bello es un maravilloso tónico de la inteligencia, y sin embargo no desarrolla su poder de abstracción ni de razonamiento. Y por último, que la percepción de lo bello se acompañe de ese curioso sentimiento de plenitud intelectual por el cual nos parece estar henchidos de un conocimiento superior del objeto contemplado, y que sin embargo nos deja impotentes para expresarlo y poseerlo mediante nuestras ideas y hacer obra de ciencia a su respecto. Así la Música nos hace gozar del ser, más quizá que las otras artes; pero no nos lo hace *conocer*, y sería absurdo hacer de ella un sustituto de la metafísica. Así la contemplación artística conmueve el corazón con un goce *ante todo intelectual*, y hasta hemos de afirmar con Aristóteles (*Poética*, IX, 3, 1451 b. 6) que "la poesía es algo más filosófico y más serio que la historia, porque la poesía se ocupa más de lo universal, mientras que la historia sólo se ocupa de lo singular", y sin embargo la aprehensión de lo universal o de lo inteligible se realizan allí sin discurso y sin esfuerzo de abstracción *. Esta captación de una realidad inteligible inmediatamente "sensible al corazón", y sin recurrir al concepto como medio formal, crea, en un plano y por un procedimiento psicológico enteramente diferentes, una analogía lejana entre la emoción estética y las gracias místicas. [Digo "por un procedimiento psicológico enteramente diferente". En efecto, la contemplación mística tiene lugar en virtud de la connaturalidad de amor; aquí, al contrario, el amor y la connaturalidad afectiva respecto de la cosa bella son una *consecuencia* y un *efecto propio* de la percepción o emoción estética,— efecto propio que se refleja por lo demás normalmente sobre esa misma emoción para intensificarla, vestirla, enriquecerla de mil maneras. En su interesante ensayo *Poetic Experience* (Londres, Sheed and Ward, 1934), el Padre Thomas Gilby no ha subrayado suficientemente, a nuestro parecer, esta diferencia. Véase más adelante, nota 138].

Añadamos que si el acto mismo de la percepción de lo bello tiene lugar sin discurso y sin esfuerzo de abstracción, el discurso conceptual puede empero desempeñar un papel

* El gran error de la estética neo-hegeliana de Benedetto Croce, víctima también él del subjetivismo moderno ("Lo bello no pertenece a las cosas..." *Esthétique*, trad. franc., París 1904, p. 93) consiste en no ver que la contemplación artística, no por ser *intuitiva*, deja de ser principalmente *intelectual*. La estética debe ser *intelectualista e intuicionista* a la vez.

inmenso en la *preparación* de este acto. En efecto, así como ocurre con la virtud del arte, así el gusto, o la aptitud para percibir la belleza y juzgarla, supone un don innato, pero se desarrolla por la educación y la enseñanza, principalmente por el estudio y explicación racional de las obras de arte; en igualdad de condiciones, cuanto más la inteligencia está informada de las reglas, de los procedimientos, de las dificultades del arte, y sobre todo del fin que el artista persigue, y de sus intenciones, tanto mejor *preparada* está para recibir en ella, por medio de la intuición de los sentidos, el resplandor inteligible que emana de la obra, y para percibir así espontáneamente su belleza, y *gustarla*. Es así cómo los amigos del artista, que saben lo que éste ha querido —como los Angeles conocen las Ideas del Creador—, gozan de sus obras infinitamente más que el público; es así también como la belleza de ciertas obras es una belleza escondida, accesible sólo a unos pocos.

Se dice que el ojo y el oído se habitúan a nuevas relaciones. Más bien ocurre que es la inteligencia quien las acepta, desde que ha comprendido a qué fin, y con qué especie de belleza, ellas se ordenan, y se prepara así a gozar mejor de la obra que las contiene.

Vemos así qué papel desempeñan los conceptos en la percepción de lo bello: es una función *dispositiva* y *material*. He dicho que esta percepción se acompaña normalmente de la presencia o del esbozo de un concepto, por confuso que sea. En el caso más simple, caso límite, podría no ser otro que el concepto mismo de "bello", pues la inteligencia, al ser capaz de volver sobre sí misma a causa de su espiritualidad, cuando goza, sabe (al menos confusamente e *in actu exercito*) que goza. En realidad, muy a menudo hay toda una multitud de esbozos intelectuales que la inteligencia ha sido excitada a producir por el solo hecho de haberse puesto en acto, y que acompañanan sordamente a su gozo intuitivo. Después de la primera impresión, en la que la boca permanece muda, tales esbozos podrán brotar en exclamaciones: ¡qué fuerza! ¡qué solidez!, etc. A la inversa, otras veces bastará una palabra, un concepto depositado en el espíritu ("¿Creéis que sea un gran pintor? Sobre todo tiene gusto") para marchitar de antemano e inhibir el gozo que se hubiera recibido ante una obra. Pero en todo esto el papel de los conceptos no va más allá de la esfera de la causalidad dispositiva.

Puede observarse asimismo que Kant tiene razón para considerar la *emoción* en el sentido ordinario de la palabra ("la excitación de las fuerzas vitales") como un hecho *posterior y consecutivo* en la percepción de lo bello. (*Ibid.*, § IX). Pero para él el hecho primario y esencial es el "juicio estético" (si bien acerca de este punto sus textos parecen

a veces contradictorios); para nosotros en cambio es el gozo intuitivo de la inteligencia y (secundariamente) de los sentidos. O, para hablar de una manera menos abreviada y más exacta, —pues el gozo es esencialmente un acto de la facultad apetitiva *(ad rationem pulchri pertinet, quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus;* es propio de la esencia de lo bello que en su vista o conocimiento descanse el apetito)—, es apaciguamiento de nuestra potencia de deseo, que se reposa en el bien propio de la potencia cognoscitiva puesta en acto perfecta y armoniosamente por la intuición de lo bello. (Cf. *Sum. Theol.*, I-II, q. 11, a. 1, ad. 2. *Perfectio et finis cuiuslibet alterius potentiae continetur sub objecto appetitivae, sicut proprium sub communi;* la perfección y el fin de cualquier otra potencia están contenidos bajo el objeto de la potencia apetitiva, como lo propio bajo lo común). Lo bello se dirige al corazón, es un rayo de inteligibilidad que lo alcanza en derechura, y a veces hace saltar las lágrimas. Y sin duda esta alegría es una "emoción", un "sentimiento" (*gaudium* en el "apetito intelectivo" o voluntad, gozo propiamente dicho, en el cual "participamos con los ángeles", ibid., q. 31, a. 4 ad 3). Empero se trata de un sentimiento muy particular, *que depende puramente del conocer*, y de la dichosa plenitud que una intuición sensible procura a la inteligencia. Es una emoción superior, cuyo núcleo esencial es de naturaleza espiritual, si bien de hecho, como toda emoción en nosotros, pone en conmoción la afectividad toda entera. La emoción en el sentido ordinario de la palabra, la emoción biológica, el desarrollo de pasiones y de sentimientos distintos de este gozo intelectual, no es así otra cosa que un efecto —absolutamente normal— de este gozo; es posterior —si no en cuanto al tiempo, al menos en cuanto a la naturaleza de las cosas— a la percepción de lo bello, y permanece extrínseca a lo que constituye más formalmente dicha percepción.

Es curioso comprobar que el "veneno" subjetivista * que se difundió en la metafísica después de la revolución kantiana ha llevado casi fatalmente a los filósofos, pese al mismo Kant, a buscar en la emoción (en el sentido ordinario del término) lo esencial de la percepción estética. Se encuentra una expresión de este subjetivismo en la ingeniosa pero arbitraria teoría de la *Einfühlung*, de Lipps y de Volkelt, que reduce la percepción de lo bello a una proyección o a una infusión de nuestras emociones y de nuestros sentimientos en el objeto. (Cf. M. DE WULF, *L'Oeuvre d'art et la beauté*, Annales de l'Institut de Philosophie de Louvain, t. IV, 1920, pp. 421 y sigs.).

---

* Cf. R. P. MATTIUSI, *Il veleno kantiano*.

(57) "Pulchrum est quaedam boni species": lo bello es cierta especie de lo bueno (CAYETANO, in I-II, q. 27, a. 1). Por lo cual los griegos decían con una sola palabra καλοκάγαθία

Lo bello, ya lo hemos visto, se relaciona directamente con la facultad de conocer. Por definición, en efecto, le es esencial el procurar una cierta delectación intuitiva de la inteligencia (y, en nosotros, de los sentidos). Pero si la feliz actividad de una facultad —por ejemplo, de la inteligencia— provoca el bienestar y como el florecimiento metafísico de ésta, satisfaciendo así al *apetito natural* que se identifica con su esencia, empero esta flor del acto, que es propiamente *placer, goce* o *delectación*, sólo lo es porque enseguida es recogida por la facultad de apetición misma del sujeto, por el *apetito elícito*, que encuentra en ella su término y su reposo. * Pues, continuando con el texto de santo Tomás recordado en la nota precedente, "el fin y la perfección de toda otra potencia está contenido bajo el objeto de la potencia apetitiva, como lo propio está envuelto en lo *común*" (*Sum. theol.*, I-II, q. 11, a. 1, ad 2). Lo bello tiene pues una relación esencial y necesaria, si bien indirecta, con el apetito. Por eso es "una especie de bien", y debe ser considerado, como lo decimos en el texto, como "esencialmente deleitable". Lo propio de la belleza es colmar el deseo en la inteligencia, la facultad de gozar en la de conocer.

Los textos de santo Tomás sobre este punto de doctrina son de una exégesis delicada. Escribía en un principio en el Comentario sobre las Sentencias: "Pulchritudo non hab ratione appetibilis nisi inquantum induit rationem boni, sic ec verum appetibile est; sed secundum rationem propriam habet claritatem". La belleza no tiene razón de apetecible sino en cuanto supone razón de bien, y así también lo verdadero es apetecible; pero lo que tiene de suyo propio es el esplendor (*In I Sent.*, d. 31, q. 2, a. 1, ad 4). Más tarde en el *De Veritate*: "Que el apetito tenga como términos lo bueno, y el reposo, y lo bello, no quiere decir que termine en

* Los ángeles gozan de lo bello porque tienen inteligencia y voluntad. Un ser que, por imposible, no tuviera más que inteligencia, tendría la percepción de lo bello *en su raíz* y en sus condiciones objetivas, pero no en la delectación por la cual únicamente acaba de constituirse tal percepción. Deleitar en el conocer no es solamente, como lo enseña Gredt (*Metaph. gen.*, I P., c. 2, 5) una propiedad de la belleza, sino que interesa a su mismo constitutivo formal. (Es el hecho de mover el deseo y el amor lo que es una *propria passio* de lo bello). Nuestra opinión difiere así de la de Gredt, pero difiere mucho más aun de la del P. de Munnynck, que entiende el *placet* del "quod visum placet" de una manera totalmente empirica y sensualista. (Ver más adelante la nota 66).

cosas diversas. Pues por lo mismo que algo, o alguien, apetece lo bueno, apetece simultáneamente lo bello y el reposo; lo bello ciertamente, en cuanto en él se halla especificado y modificado lo que ya se incluye en la razón de bien; mas el bien añade a las demás cosas razón de perfectivo. Por lo cual quienquiera apetece lo bueno, apetece por ello mismo lo bello. Y la paz (o el reposo) importa la remoción y alejamiento de lo que perturba o impide; por lo cual, por el hecho mismo de desear alguien algo, desea la remoción de los impedimentos que podrían oponérsele. De donde resulta que con un mismo apetito se apetece lo bueno, lo bello y el reposo" (*De Ver.*, q. 22, a. 1, ad 12. Comentario al axioma de Dionisio, en el cap. 4 de los Nombres divinos: *pulchrum omnia appetunt*, todos los seres apetecen lo bello).

He aquí, por último, dos textos capitales de la Suma Teológica: "Lo bello y lo bueno ciertamente son lo mismo en el sujeto, porque ambos se fundan sobre una misma cosa, que es la forma; y por eso lo bueno es alabado como bello. Pero difieren según la razón. Porque el bien se dirige propiamente al apetito: pues es bueno, lo que todos apetecen; y por eso tiene razón de fin, pues el apetito es como un cierto movimiento hacia la cosa. Lo bello en cambio se dirige a la facultad cogniscitiva; pues se dicen bellas las cosas que vistas agradan; por lo cual lo bello consiste en la debida proporción, porque el sentido se deleita en las cosas debidamente proporcionadas, como que las halla semejantes a sí; pues también el sentido es cierta proporción (*ratio quaedam*, λόγος τις) como lo es toda facultad cognoscitiva; y porque el conocimiento se hace asimilación, y la semejanza atañe a la forma, lo bello propiamente pertenece a la razón (o especie) de causa formal" (*Sum. theo.*, I, q. 5, a. 4, ad 1).

"Lo bello es lo mismo que lo bueno, con diferencia sólo de razón (o de especie): pues siendo lo bueno lo que todos apetecen, pertenece a la razón de lo bueno que en él descanse el apetito; pero *a la razón de lo bello pertenece el que en su vista o conocimiento descanse el apetito*... Y así se hace evidente que lo bello añade a lo bueno cierto ordenamiento hacia la facultad cogniscitiva; de manera que se llame bueno aquello que simplemente complace al apetito; *y se llame bello aquello cuya aprehensión misma agrada*" (*Sum. Theol.*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3).

Para concordar estos diferentes textos, es preciso hacer notar que hay dos maneras, para lo bello, de relacionarse al apetito: ya sea como subsumido bajo la razón propia de bien, y como objeto de un deseo elícito (amamos y desamos una cosa porque es bella); ya sea a título de bien especial que deleita la facultad apetitiva en la facultad de conocer y porque satisface el deseo natural de ésta (decimos que una cosa es bella porque su vista nos agrada). Desde el primer

punto de vista lo bello sólo materialmente coincide con el bien *(re seu subjecto)*. Desde el segundo punto de vista, al contrario, pertenece a su noción misma ser el bien especial en cuestión.

El texto de las Sentencias ha de entenderse desde el primer punto de vista: lo bello sólo es deseable según que reviste el aspecto de bien (es decir, hablando en general, el aspecto de objeto cuya posesión aparece al sujeto como buena y hacia el cual dirige su deseo). A este título también lo verdadero es deseable de la misma manera, y esta deseabilidad no es de la noción misma ni de lo verdadero ni de lo bello, por más que sea una propiedad inmediata de lo bello. Pero desde el segundo punto de vista procurar ese bien especial que es la deleitación en el conocer es esencial a lo bello, implicado en su noción misma, y a este título no hay paridad entre lo bello y lo verdadero.

Lo mismo, en el texto del *De Veritate*, se trata del bien tomado como tal, y que, a diferencia de lo bello, se define por el perfeccionamiento que trae al sujeto; lo bello y el bien coinciden entonces materialmente, pero difieren en cuanto a la noción (como lo verdadero y el bien). Lo cual no obsta a que lo bello, porque perfecciona a título de objeto de delectación la facultad de conocer, incluya por ese título especial, en su noción misma, una relación al apetito.

En cuanto a los dos textos tan importantes de la Suma, se sigue claramente del primero que si lo bello difiere *(ratione)* del bien en cuanto a que no enfrenta directamente al apetito, y pertenece de suyo al dominio de la causalidad formal, empero encierra en su definición el deleitar cuando es visto, e implica así necesariamente una relación al apetito. El segundo texto enseña con toda la claridad deseable, que esa relación al apetito, a título especial de objeto cuya aprehensión misma es deleitable, pertenece a la noción misma de lo bello. De suerte que la belleza, al par que enfrenta directamente a la facultad de conocer, interesa indirectamente, por su esencia misma, la facultad apetitiva, como lo decíamos más arriba. *Ad rationem pulchri pertinet, quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus.* Pertenece a la razón de lo bello el que en su visión o conocimiento se satisfaga el apetito.

(58) DIONISIO AREOPAGITA, *De Divin. Nomin.*, cap. 4; com. de santo Tomás, lección 9. Seguimos llamando *el Areopagita*, en virtud de una secular posesión de hecho a aquél a quien la crítica moderna llama *el pseudo-Dionisio*.

(59) Amator factus sum pulchritudinis illius (Me hice amador de su belleza). *Sap.* VIII, 2.

(60) *De Divin. Nomin.*, cap. 4; de santo Tomás, lección 10.

(61) Observemos que las condiciones de lo bello están mucho más estrictamente determinadas en la naturaleza que en el arte, al estar mucho más estrictamente determinados que para las obras de arte el fin de los seres naturales y el esplendor formal que puede resplandecer en ellos. En la naturaleza hay, por ejemplo, ciertamente un tipo perfecto (lo conozcamos o no) de las proporciones del cuerpo del hombre o de la mujer, porque el fin natural del organismo humano es algo fijo e invariablemente determinado. Pero como la belleza de la obra de arte *no es la del objeto representado*, la Pintura y la Escultura no están en manera alguna obligadas a la determinación y a la imitación de tal tipo. El arte de la antigüedad pagana se creyó obligado a ello sólo en razón de una condición extrínseca, porque representaba ante todo los dioses de una religión antropomórfica.

(62) "Τὸν θεοειδῆ νοῦν ἐπιλάμποντα". PLOTINO, *Eneadas*, I, 6, c. 5, 16.

(63) Cf. LAMENNAIS, *de l' Art et du Beau*, cap. II.

(64) "La belleza, la salud y otras cosas así, se dicen en cierto modo por respecto a algo; pues un determinado equilibrio de los humores, que hace la salud en el niño, no la hace en el anciano; y otra es la salud del león, que es muerte para el hombre. Por lo cual la salud consiste en la proporción de los humores con respecto a una determinada naturaleza. Y lo mismo la hermosura [del cuerpo] consiste en la proporción de los miembros y de los colores. Y por eso una es la hermosura de uno, y otra la de otro". SANTO TOMAS, *Comment. in Psalm.*, Ps. XLIV, 2.

(65) SANTO TOMAS, *Comment. in lib. de Divin. Nomin.*, cap. IV, lect. 5.

Acerca de las *Variaciones de lo Bello (Variations du Beau*, artículo publicado en la *Revue des Deux Mondes*, 15 julio 1857; *Œuvres litteraires, I, Etudes esthétiques*, París, Crès, 1923, p. 37 y sigs.), Eugène Delacroix formulaba desde su punto de vista de pintor las observaciones más justas. Filosofando sobre el tema mejor que muchos filósofos de profesión, había comprendido que la multiplicidad de las formas de lo bello en nada afecta a la objetividad de éste: "No he dicho, y nadie se atrevería a decirlo, que lo bello pueda variar en su esencia, pues ya no sería entonces lo bello, sino que sería el capricho o la fantasía; pero su carácter puede cambiar: tal aspecto de lo bello que ha seducido a una civilización remota no nos asombra ni nos agrada tanto como aquel otro que responde a nuestros sentimientos o, si se quiere, a nuestros prejuicios. *Nunquam in eodem statu permanet*, ha dicho del hombre el viejo Job". Lo cual se reduce, en términos diferentes, a afirmar el carácter radicalmente *ana-*

lógico de la noción de belleza (Cf. el *Projet d' article sur le beau*, Ibid., p. 141 y sigs.).

"Hay que ver lo bello ahí donde el artista quiso ponerlo", decía también Delacroix (*Questions sur le beau*, Rev. *des Deux Mondes*, 15 julio 1854; ibid., p. 52). Y ya en su *Diario* (fines de 1823 y comienzo de 1824): "Un griego y un inglés tienen cada uno una manera de ser bello que nada tiene de común" (*Journal*, Plon, 1893, t. I, p. 47).

(66) En un estudio publicado en 1923 (*L' Esthétique de saint Thomas*, en *S. Tommaso d'Aquino*, Publ. della Fac di Filos. dell'Univ. del Sacro Cuore, Milán, Vita e Pensiero), el R. P. de Munnynck ha intentado poner en duda este punto. Lo cual supone comprender de una manera totalmente material el "quid visum placet" y lo que los escolásticos decían de lo bello. (Cf. la recensión del R.P. Wébert, *Bulletin thomiste*, enero 1925). La tabla clásica de los trascendentales (*ens, res, unum, aliquid, verum, bonum*) no agota todos los valores trascendentales, y si ahí no se hace mención de lo bello es porque puede reducirse a uno de ellos (al bien, puesto que lo bello es lo que en las cosas se presenta al espíritu como objeto de delectación en una intuición). Santo Tomás afirma constantemente que lo bello y el bien (metafísico) son la misma cosa en la realidad, y sólo difieren según la noción (*pulchrum et bonum sunt idem subjecto, sola ratione different* I, q.5, a.4 ad 1). Es el caso de todos los trascendentales, los cuales se identifican en la cosa, y difieren entre sí según la noción. Es por eso que *quicumque appetit bonum, appetit ex hoc ipso pulchrum (De Verit.*, q. 22, a. 1, ad 12). Si es verdad que *pulchrum est idem bono, sola ratione differens* (I-II, q. 27, a. 1, ad 3) ¿cómo no sería un trascendental lo bello, como lo es el bien mismo? A decir verdad, lo bello es el esplendor de todos los trascendentales reunidos. Dondequiera hay algo existente, hay ser, forma y medida; y dondequiera hay ser, forma y medida hay alguna belleza. La belleza se halla en las cosas sensibles, mas se halla también y por excelencia en las cosas espirituales. El bien honesto tiene una belleza espiritual, "honestum dicitur secundum quod aliquid habet quandam excellentiam dignam honore propter spiritualem pulchritudinem"; algo se dice honesto según que tiene cierta excelencia digna de honor en razón de su hermosura espiritual (II-II, q. 145, a. 3) La belleza se encuentra en la vida contemplativa esencialmente y por sí misma: "Pulchritudo consistit in quadam claritate et debita proportione... In vita contemplativa quae consistit in actu rationis, per se et essentialiter invenitur pulchritudo". La belleza consiste en cierto brillo y debida proporción... En la vida contemplativa, que consiste en el acto de la razón, por sí misma y esencialmente se encuentra la belleza (*Ibid.*, q. 180, a. 2, ad 3) La belleza se atribuye a Dios propiamente (*formaliter eminenter*), como el ser, la unidad y la bondad. "Quia tot modis Pulchrum (divinum) est causa omnium, inde est —enseña santo Tomás (*Comment. in Nom. Divin.*, c. 4, lect. 5)— quod bonum et pulchrum sunt idem; quia omnia desiderant pulchrum et bonum, sicut causam, omnibus modis; et quia nihil est quod non participet pulchro et bono, cum unumquodque sit pulchrum et bonum secundum propriam formam". O sea: "Porque de tantos modos lo Bello (divino) es causa de todas las cosas, de ahí que lo bueno y lo bello sean lo mismo; porque todas las cosas desean lo bello y lo bueno, como causa, en todos sus modos; y porque nada hay que no participe de lo bello y lo bueno, puesto que cada cosa es bella y buena según su propia forma." Y de manera semejante la belleza es atribuida al Verbo (*Sum. theol.*, I, q. 39, a. 8).

La propiedad de dispensar el gozo, de "deleitar", implicada en la noción de lo bello es ella misma, no hay que olvidarlo, de orden trascendental y analógico, y no podría sin un grave contrasentido ser reducida al solo placer sensible o al "bien deleitable" considerado como opuesto a las otras suertes de bien (*Honesta etiam sunt delectabilia;* "también las cosas honestas son deleitables", observa santo Tomás, *Sum theol.*, I. q. 5, a. 6, obj. 2; y II-II, q. 145, a. 3; *Honestum est naturaliter homini delectabile...* "Lo honesto es naturalmente deleitable al hombre..." *Omne utile et honestum, est aliquater delectabile, sed non convertitur.* "Todo lo útil y honesto es en cierta medida deleitable, pero no a la inversa". ¿Acaso la virtud no tiene asimismo por objeto el hacer deleitables las cosas difíciles? ¿No hay en la contemplación una soberana delectación espiritual? ¿No es Dios el supremo analogado de todo lo que dispensa el gozo? *Intra in gaudium Domini tui*, entra en el gozo de tu Señor). Es precisamente porque la delectación implicada por lo bello es así de orden trascendental y analógico, por lo que la diversidad de modos de esta delectación, de las formas de la belleza, en nada obsta a la objetividad de ésta. Esta diversidad deriva de la analogía metafísica, no de una "relatividad" psicológica en el sentido moderno de la palabra. Cf. nota 65.

67) Los analogados (*analoga analogata*) de un concepto análogo (*analogum analogans*) son las diversas cosas en las cuales ese concepto se realiza y a las cuales conviene.

(68) Solamente en Dios todas estas perfecciones se identifican según su razón formal; en él la Verdad es la Belleza, es la Bondad, es la Unidad, y todas son Él mismo. Por el contrario, en las cosas de aquí abajo la verdad, la belleza, la bondad, etc., son aspectos del ser *distintos según su razón formal*, y lo que es verdadero *simpliciter* (absolutamente hablando)

puede no ser *bueno* o *bello* sino *secundum quid* (bajo una cierta relación), lo que es bello *simpliciter* puede no ser *bueno* o *verdadero* sino sólo *secundum quid*... Por lo cual la belleza, la verdad, la bondad (sobre todo cuando ya no se trata del bien metafísico o trascendental mismo, sino del bien moral) rigen esferas distintas de la actividad humana, cuyos posibles conflictos sería vano negar a priori bajo pretexto de que los trascendentales están indisolublemente ligados unos con otros: principio metafísico perfectamente verdadero, pero que ha de ser bien comprendido.

(69) *De Divinis Nominibus*, cap. 4, lecciones 5 y 6 del Comentario de santo Tomás.

(70) SANTO TOMAS, *ibid.*, lec. 5.

(71) *Sum. theol.*, I, q. 39, a. 8.

(72) SAN AGUSTIN, *De Doctr. christ.*, I, 5.

(73) BAUDELAIRE, *L'Art romantique.* — Es un pasaje de su prefacio a la traducción de las *Nouvelles Histoires Extraordinaires* lo que Baudelaire reproduce aquí, y ese pasaje mismo está inspirado —casi traducido— en un artículo de Poe: *The Poetic Principle.* He aquí, según una traducción que parece, bastante defectuosa, el pasaje de Poe: "Una sed inextinguible nos devora... Esta sed forma parte de la Inmortalidad del hombre. Es a la vez una consecuencia y un signo de su existencia sin término. Es el deseo de la luciérnaga por la estrella. No se limita a la apreciación de las Bellezas que tenemos ante nuestros ojos, sino que es un esfuerzo apasionado por alcanzar la Belleza de lo alto. Inspirados por una presciencia extática de las glorias de más allá del sepulcro, nos torturamos tratando, por medio de mil combinaciones en medio de las cosas y de pensamientos del Tiempo, de alcanzar una porción de esa Belleza cuyos verdaderos elementos sólo pertenecen quizá a la eternidad. Entonces, cuando la Poesía, o la Música, la más embriagadora de las formas poéticas, nos ha arrancado lágrimas, no lloramos, como lo supone el abate Gravina, por exceso de placer, sino a consecuencia de un pesar positivo, impetuoso, impaciente, motivado por nuestra impotencia de captar actualmente, plenamente en esta tierra, una vez y para siempre, esos goces divinos y encantadores, de los cuales no alcanzamos *a través* del poema o *a través* de la música otra cosa que breves y vagos vislumbres.

"Este esfuerzo supremo por alcanzar la belleza sobrenatural —esfuerzo que procede de almas normalmente constituídas— es quien ha dado al mundo todo lo que éste ha sido alguna vez capaz de comprender y de sentir en materia de poesía" (E. A. POE, *Du Principe Poétique*, conferencia pronunciada en 1844. Traducción [al francés que cita Maritain] de F. Rabbe).

Es notable que, desde un punto de vista diferente, también un filósofo escriba: "En la apreciación de música y de cuadros alcanzamos un momentáneo y fugaz vislumbre de la naturaleza de esa realidad hacia cuyo conocimiento pleno se encamina el movimiento de la vida. En ese momento, y mientras ese vislumbre dure, percibimos en anticipación y casi como si dijéramos ilícitamente, la naturaleza del fin. Estamos, si puede así expresarse, *allá* por un momento, algo así como cuando un viajero puede alcanzar una fugaz visión de una comarca lejana desde alguna eminencia del camino, y detiene por un momento su marcha para gozar de esta vista. Y desde que estamos por un momento *allá*, experimentamos mientras ese momento dura ese sentimiento de liberación de las urgencias y exigencias de la vida que ha sido señalado como una de las características de la experiencia estética" (C. E. M. JOAD, *A realist Philosophy of life*).

(74) DIONISIO AREOPAGITA, *De Divin. Nomin.*, cap. 4 (de Santo Tomás, lección 4).

(75) Opusc. LXVIII, *in libr. Boetii de Hebdom.*, princ.

(76) *Prov.*, VIII, 31.

(77) *Metaf.*, lib.,I, cap.2, 982 b.

(78) RUSBROCK (*Vie de Rusbrock*, al comienzo de las obras escogidas publicadas por Hello, p. LII).

(79) Puede llamarse Técnica el conjunto de estas reglas, pero a condición de ampliar y elevar mucho el sentido ordinario de la palabra *técnica:* en efecto, se trata ahí no solamente de procedimientos materiales, sino también y sobre todo de los medios y las vías de operación de orden intelectual que el artista emplea para llegar al fin de su arte. Estas vías están determinadas, como senderos trazados de antemano en un matorral inextricable. Pero hay que descubrirlos. Y las más elevadas, las que tocan más de cerca la individualidad de la obra concebida espiritualmente por el artista, son estrictamente apropiadas a éste, y no se descubren más que a uno solo.

(80) "Es evidente, escribe Baudelaire, que las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino una colección de reglas reclamadas por la organización misma del ser espiritual; y jamás las prosodias y las retóricas han impedido a la originalidad manifestarse distintamente. La afirmación contraria, a saber, que ellas han ayudado a la eclosión de la originalidad, sería muchísimo más verdadera".

"Sería —continúa diciendo— un acontecimiento absolutamente nuevo en la historia de las artes el que un crítico se hiciera poeta; sería una inversión de todas las leyes psíquicas, una monstruosidad; por el contrario, todos los grandes poetas se convierten naturalmente, fatalmente, en críticos. Compadezco a los poetas a los que el solo instinto guía; y los creo incompletos. En la vida espiritual de los primeros, tiene lugar infaliblemente una crisis en la cual quieren razonar su arte, descubrir las leyes oscuras en virtud de las cuales han producido, y sacar de este estudio una serie de preceptos cuyo divino fin es la infalibilidad en la producción poética. Sería prodigioso que el crítico se hiciese poeta, y es imposible que un poeta no lleve en sí un crítico" *(L'Art romantique)*.

(81) Frase del pintor David.

(82) Cf. el título mismo que Descartes pensaba en un primer momento dar al tratado del cual el *Discurso del Método* es sólo el prefacio: *"El Proyecto de una Ciencia universal que pueda elevar a nuestra naturaleza a su más alto grado de perfección.* A más de la Dióptrica, los Meteoros y la Geometría, donde las más curiosas materias que el autor haya podido escoger para dar testimonio de la ciencia universal que él propone, son tratadas *de tal suerte que pueden entenderlas aun aquellos que nada han estudiado"*. Algunos años más tarde —hacia 1641, sin duda— Descartes trabajaba en un diálogo en francés que dejó inconcluso, y que tiene por título: "La Búsqueda de la verdad por la luz natural que, absolutamente pura y *sin requerir el auxilio de la Religión ni de la Filosofía*, determina las opiniones que debe tener un hombre honrado *en cuanto a todas las cosas que pueden ocupar su pensamiento, y penetra hasta en los secretos de las ciencias más curiosas"*.

(83) "Ut animus a rebus ipsis distincte cogitandis dispensetur, nec ideo minus omnia recte proveniant". (Para que el espíritu se vea dispensado de pensar distintamente las cosas mismas, que no por ello han de deducirse menos rectamente). Gerh., *Phil*, VII.

(84) *Sum. Theol.*, I-II, q. 51, a. 1.

(85) Sabido es que la Academia real de pintura y de escultura fué constituída definitivamente en 1633.

Señalemos aquí el libro de M. A. VAILLANT, *Théorie de l'Architecture* (París, 1919). En este tema del academismo, así como en lo que se refiere a la noción genérica del arte, la tesis del autor, que se origina en un positivismo muy recto, si bien algo estrecho, viene a coincidir felizmente con el

pensamiento escolástico: "Fué bajo Luis XIV —escribe Vaillant— cuando la enseñanza de las bellas artes comenzó a adquirir el carácter escolar que le conocemos... Hay que reconocer que la influencia académica fue muy grande, más en manera alguna nefasta. Y eso porque los métodos empíricos de los maestros de aprendizaje, y sus viejas costumbres, se mantuvieron vivos hasta la supresión de las corporaciones. A medida que éstas se fueron debilitando, los efectos de la enseñanza también disminuyeron; pues la doctrina, alma del arte, estaba naturalmente contenida en las tradiciones, en la manera cómo el artista recibía y se asimilaba el encargo de una obra, y le daba cumplimiento..."

"Mientras el aprendizaje fue el medio de la formación de los artistas y de los artesanos, no se sintió la necesidad del razonamiento general. Entre los arquitectos, en particular, existía el método. Era el resultado del ejemplo y de la colaboración familiar en la vida profesional del maestro, como tan bien lo muestra el *Livre des Métiers* (Libro de los Oficios) de Étienne Boileau. Cuando la acción viviente y tan diversa del maestro fué sustituída por la enseñanza, se cometió con ello un grave error".

"La ruptura académica con los *embadurnadores de pintura* y los *marmoleros pulidores de mármoles* en nada ha beneficiado al arte ni al artista; y ha privado al obrero del contacto saludable de lo superior y lo excelente. Los académicos tampoco tuvieron por ello más independencia, y en cambio perdieron, junto con la técnica, la organización racional del trabajo artístico".

Una de las consecuencias de este divorcio fue la desaparición de la técnica del moledor de colores. Se fue perdiendo con el tiempo el sentimiento de las reacciones químicas a que están sujetos los colores y los colorantes de acuerdo a su mezcla, la naturaleza de la liga y el modo de aplicación: "Los cuadros de Van Eyck, cinco veces seculares, tienen siempre su frescura primitiva. ¿Los cuadros modernos —se pregunta Vaillant— pueden esperar una tan larga juventud?". ¡"Cómo se plomifica la pintura moderna!", responde Jacques Blanche al hablar de Manet. "Apenas unos años, y ya un cuadro, el más brillante, está calcinado y destruído. Admiramos ruinas, ruinas de ayer. ¡No sabeis lo que fue el *Lienzo* en el momento de su aparición! Creería deber reprochármelo a mí mismo, o tener que deplorar el estado de mis ojos, si de cinco años a esta parte no hubiera asistido a la destrucción de una obra maestra, el *Trajano* de Delacroix, en el museo de Rouen. Yo mismo lo he visto volverse opaco,resquebrajarse, y hoy no es más que una mancha parduzca" (Jacques Émile BLANCHE, *Propos de peintre, de David à Degas*, París, 1919).

Agustín Cochin escribía por su parte: "La enseñanza

académica creada [o más bien erigida en ley única y universal] por los enciclopedistas, de Diderot a Codorcet, ha matado al arte popular en sólo una generación, fenómeno quizá único en la historia. Instruir en la escuela en lugar de formar en el taller, —hacer aprender en lugar de hacer hacer—, explicar en lugar de mostrar y corregir, he ahí en qué consiste la reforma; concebida por los filósofos, impuesta por la Revolución. Los aislados han sobrevivido pero como peñascos, azotados por el mar de banalidad y de ignorancia, no como los grandes árboles en el bosque". *(Les Sociétés de pensée*, en el *Correspondant* del 10 de febrero de 1920).

(86) "Después, llegó Giotto: ese florentino nacido en los montes solitarios, habitados sólo por las cabras y demás bestias semejantes, que sintiendo que el rostro de la naturaleza se parecía al del arte, púsose a dibujar sobre las peñas las actitudes de las cabras que cuidaba, y siguió con todos los animales que halló en la región; de manera tal que después de muchos estudios superó no solamente a los maestros de su tiempo, sino también a los de muchos siglos pasados..." LEONARDO DE VINCI, *Textes choisis*, publicados por Péladan, París, 1907).

Por oposición al caso de un Giotto o de un Moussorgsky, el de un Mozart nos da el epemplo-tipo, el ejemplo-límite de lo que puede ser la unión del don natural (¡y qué don!) con la educación, y con la más precoz, más perfecta y más intensiva cultural racional del *habitus*.

(87) Es lo que expresan muy bien estos versos de Goethe, en los *Wilhelm Meisters Wanderjahre:*

Zu erfinden, zu beschliessen
Bleibe Künster oft allein;
Deines Wirkens zu geniessen
Eile freudig zum Verein!

(88) El hombre no puede prescindir del maestro. Pero en el estado de anarquía que caracteriza al mundo contemporáneo, el poder del maestro, al quedar inconfesado, se ha vuelto simplemente tiránico y menos provechoso para el alumno.

"Como todos hoy quieren reinar, nadie sabe gobernarse"; escribía Baudelaire. "Un maestro, hoy que cada uno está librado a sí mismo, tiene muchos alumnos desconocidos de los cuales él no es responsable, y su dominación, sorda e involuntaria, se extiende mucho más allá de su taller, hasta regiones en las que su pensamiento no puede ser comprendido". *(Curiosités esthétiques*, Salón de 1846).

(89) Cf. *Sum. theol.*, I, q. 117, a. 1; ibid., ad 1 y ad 3.

(90) Ver nota 67.

(91) Estas reglas, que corresponde a las diversas disciplinas artísticas precisar, sólo son inmutables tomadas *formal* y *analógicamente*.

"En materia de estética nunca se es profundamente nuevo. Las leyes de lo bello son eternas, los más violentos innovadores se someten a ellas sin darse cuenta; se someten a su manera, y esto es lo que interesa". MAX JACOB, *Art poétique*, París, 1922.

(92) Síguese de ahí que el filósofo y el crítico pueden muy bien y deben muy bien juzgar el valor de las escuelas artísticas, así como la verdad o falsedad, la influencia buena o mala de sus principios; pero que para juzgar al artista o al poeta mismos, estas consideraciones son radicalmente insuficientes: lo que aquí importa ante todo discernir, es si se está frente *a un artista, a un poeta*, a un hombre que posee verdaderamente la virtud de Arte, virtud *práctica* y *operativa*, no especulativa. Un filósofo, si su sistema es falso, no es nada, pues en tal caso no puede *decir verdad*, salvo por accidente; un artista, si su sistema es falso, puede empero ser algo, y algo grande, pues puede *crear belleza* a pesar de su sistema y no obstante la inferioridad de la forma de arte en que él se mantiene. Desde el punto de vista de la obra hecha, hay más verdad artística (y por ende más verdadero "clásico") en un romántico que tiene el *habitus*, que en un clásico que no lo tiene. Cuando hablamos del artista o del poeta, vayamos siempre con temor de desconocer la virtud que pueda haber en él, y de ofender así algo naturalmente sagrado.

(93) Véase más arriba, pp. 22-23.

(94) In I-II, q. 57, a. 5, ad 3.

(95) La *concepción* de la obra es algo muy distinto de la simple elección del tema (el tema no es sino la *materia* de esta concepción, e incluso hay para el artista o el poeta ciertas ventajas —Goethe lo explica muy bien— en recibir de otros esta materia); es también muy otra cosa que una *idea* abstracta, un tema intelectual o una tesis que el artista tendría en vista (preguntaban a Goethe qué idea había querido expresar en el *Tasso*: "¿Qué idea? dijo, ¿acaso yo lo sé? Tenía la vida del Tasso, tenía mi propia vida... No penseis siempre que todo está perdido si no es posible descubrir en el fondo de una obra alguna idea, algún pensamiento abstracto. ¿Venís a preguntarme qué idea he tratado de encarnar en mi Fausto? ¡Cómo si yo lo supiera, como si pudiera decirlo! *Desde el cielo, a través del mundo, hasta el infierno*, he ahí una explicación, si es preciso hallar alguna; pero eso

no es la idea, es la *marcha de la acción...*" *(Entretiens avec Eckermann,* 6 de mayo de 1827).

Finalmente la concepción de la obra no es tampoco el proyecto elaborado de ésta o su plan de construcción (que es ya una realización, —en el espíritu). Es una visión simple, aunque virtualmente muy rica en multiplicidad, de la obra a realizar captada en su alma individual, visión que es como un germen espiritual o una *razón seminal* de la obra, y que tiene algo de eso que Bergson llama *intuición* y *esquema dinámico,* que interesa no solamente a la inteligencia, sino también a la imaginación y la sensibilidad del artista, que responde a un cierto matiz único de emoción y de simpatía, y que a causa de eso es inexpresable en conceptos. Eso que los pintores llaman su "*visión*" de las cosas desempeña ahí un papel esencial.

Esta concepción de la obra, que depende de todo el ser espiritual y sensible del artista, y ante todo de la rectificación de su apetito con respecto a la Belleza, y que apunta al *fin* de la operación, podría decirse que es por relación al Arte lo que la intención de los fines de las virtudes morales es por relación a la Prudencia. Pertenece a otro orden que los *medios,* las *vías* de realización, que son el dominio propio de la virtud de Arte, así como los medios de alcanzar los fines de las virtudes morales son el dominio propio de la virtud de Prudencia. Y es, en cada caso particular, el punto fijo al cual el artista ordena los medios que el arte pone en su poder.

Blanche nos dice que "los medios lo son *todo* en la pintura" *(De David à Degas,* p. 151). Entendámonos. Si se quiere significar que los medios son el dominio propio del *habitus* artístico, en ese sentido podemos aceptar esta fórmula. Pero sólo existen medios por relación a un fin, y los medios que "son todo" *nada* serían en sí mismos sin la concepción o la visión que ellos tienden a realizar, y de la cual pende toda la operación del artista.

Evidentemente, cuanto más elevada sea esa concepción, tanto mayor riesgo de ser deficientes correrán los medios. ¿No tenemos en Cézanne un ejemplo eminente de esta deficiencia de los medios con respecto a la alteza de la concepción? Si Cézanne es tan grande, y si ejerce una influencia tan dominadora sobre el arte contemporáneo, es porque ha traído una concepción o una visión de una calidad superior —*su pequeña sensación,* como él decía— para la cual sus medios no alcanzaban a ser proporcionados. De ahí sus quejas de no poder *realizar,* —"¡Compréndalo, señor Vollard, el contorno se me escapa!"— y su conmovedor lamento por "No ser Bouguereau", que, él sí, ha *realizado,* y ha "desarrollado su personalidad".

(96) Ὁποῖός ποθ' ἕκαστός ἐστι, τοιοῦτο καὶ τὸ τέλος φαίνεται αὐτῷ. ARISTOTELES. *Eth. Nic.,* lib. III, c. 7, 1114 a 32. C. *Coment de S. Tomás,* lección 13; *Sum. theol.,* I, q. 83, a 1., ad 5. Cuando Santo Tomás enseña *(Sum. theol.,* I-II, q. 58, a. 5, ad 2) que "los principios de las cosas artificiales no son juzgados por nosotros buenos o malos *según la disposición de nuestro apetito,* como los *fines* que son principios de las cosas morales, sino sólo por la consideración de la razón", piensa por un lado en las disposiciones *morales* del apetito (Cf. Cayetano, *loc. cit.),* y por otro en el arte considerado según que "las cosas que han de hacerse no se refieren al arte como principios, sino sólo como materia" *(ibid.,* q. 65, a. 1, ad 4), lo cual no ocurre en el caso de las bellas artes (aquí los fines, en efecto, son principios en el orden práctico, y la obra a realizar tiene en las bellas artes la dignidad de un verdadero *fin).*

(97) SAN AGUSTIN, *de Moribus Ecclesiae,* cap. 15: "Virtus est ordo amoris".

(98) Citado por Étienne CHARLES en la *Renaissance de l'Art français,* abril 1918,

(99) Louise CLERMONT, *Emile Clermont, sa vie, son oeuvre,* Grasset, 1919.

(100) En tanto que el apolinismo domina soberanamente en el arte griego. No olvidemos sin embargo (si pueden todavía usarse esos vocablos, convertidos en lugares comunes de Nietzsche acá) que en la sombra se mantuvo un arte dionisíaco, como aquel al cual Goethe parece hacer alusión en el segundo Fausto, con las Forkiadas y las Kabiras que se agitan en la noche clásica de Walpurgis.

(101) "Omnium humanorum operum principium primum ratio est"; la razón es el primer principio de todas las obras humanas. SANTO TOMAS, *Sum. theol.,* I-II, q. 58, a. 2.

Apunto aquí el testimonio tan notable de Eugène Delacroix: "...El arte en tal caso ya no es más lo que el vulgo cree, es decir, una especie de inspiración que viene de no sé dónde, que marcha al azar y no presenta más que el exterior pintoresco de las cosas. *Es la razón misma adornada por el genio, pero siguiendo una marcha necesaria y contenida por leyes superiores.* Lo cual me trae a la diferencia entre Mozart y Beethoven. "Ahí donde este último es oscuro y parece carecer de unidad, me dijo [Chopin], no se trata de una pretendida originalidad algo salvaje, que muchos le reputan por mérito; se trata de que vuelve la espalda a principios que son eternos, cosa que jamás hace Mozart". *(Journal de Delacroix,* 7 de abril de 1849).

Obvio es decir que no por eso se niega la preexcelencia de la verdadera inspiración, respecto de la cual podemos decir con Aristóteles que quien movido por un principio superior no conviene sea aconsejado según la razón humana. La razón es el primer principio de todas las obras humanas, —la razón sola cuando se trata de obras humanas a la medida del hombre, la razón sobreelevada por un instinto de origen divino cuando se trata de obras humanas reguladas según una medida superior (de orden sobrenatural en el caso de la profecía o de los dones del Espíritu Santo. Véase más adelante la nota 143). Añadamos que, así como el diablo es el mono de Dios, así también es remedar la inspiración auténtica, que es superior a la razón, el esperar la ley de la obra (y no tan sólo ciertos materiales más o menos preciosos) del sueño y de toda la noche orgánica inferior a la razón.

(102) También escribe Baudelaire: "La construcción, la armadura, por así decirlo, es la principal garantía de la vida misteriosa de las obras del espíritu" *(Notes nouvelles sur Edgar Poe*, en prefacio a la trad. de las *Nouvelles Histoires extraordinaires)*. "Todo lo que hay de bello y noble es resultado de la razón y del cálculo" *(L'Art Romantique)*; y además: "La música da la idea del espacio. Todas las artes, más o menos; puesto que son *número* y el número es una traducción del espacio" *(Mon coeur mis à nu)*.

Sin embargo la relación de las artes con la Lógica es mucho más profunda y mucho más universal todavía que su relación con la ciencia del número.

(103) Hay mucho que retener a este respecto en las ideas de Le Corbusier, y en las relaciones por él establecidas entre el arte del arquitecto y el del ingeniero ("La casa es una máquina para habitar"). Nos engañaríamos empero si pensáramos que es menester, so pena de pecado, reducir todo a lo que ejerce una función útil; esto sería caer en una especie de jansenismo estético. Si ciertas construcciones mecánicas (automóvil, buque, vagón, avión, etc.), son bellas cuando su tipo ha sido bien determinado, y todas sus partes estrictamente concebidas según su uso en el todo, ello se debe a que la ley de la utilidad recubre y encarna aquí una ley más profunda, la de la armonía matemática, y más en general, de la lógica. La lógica es quien constituye el valor estético de lo útil, y la lógica desborda lo útil. En la naturaleza hay una cantidad de caracteres de orden totalmente ornamental, y sin utilidad práctica. Los dibujos de un ala de mariposa no *sirven para nada*, pero todo en ellos es *lógicamente necesario* (con respecto a una cierta idea gratuitamente elegida).

Delacroix hacía notar que en el gran arquitecto hay un "acuerdo absolutamente necesario de un gran buen sentido con una inspiración no menos grande. Los detalles de utilidad que constituyen el punto de partida de la arquitectura, detalles que son lo esencial, pasan antes que todos los adornos. Empero, el arquitecto sólo es artista cuando proporciona adornos convenientes a eso *útil* que es su tema. Digo *convenientes;* pues aun después de haber establecido en todo la relación exacta de su plan con los usos, no puede adornar ese plan más que de una determinada manera. No es libre de prodigar o de retacear los adornos. Deben ser éstos tan apropiados al plan, como el plan lo fué a los usos" *(Journal*, 14 de junio de 1850). En este sentido, Auguste Perret se complace en decir que el mejor tratado de arquitectura lo escribió Fénelon, en este pasaje de su *Discours à l'Académie:* "No hay que admitir en un edificio parte alguna destinada al solo adorno; sino que, atendiendo siempre a las bellas proporciones, deben convertirse en adornos todas las partes necesarias para sostener un edificio".

(104) Cf. MAURICE DENIS, *Les Nouvelles Directions de l'Art chrétien. (Nouvelles Théories*, Rouart et Watelin, 1922). "Toda mentira es insoportable en el templo de la verdad".

(105) PAUL GSELL, *Rodin.*

(106) *Le Symbolisme et l'Art religieux moderne* (op. cit.).

(107) JUAN DE SANTO TOMAS, *Curs. theol.*, t. VI, q. 62, disp. 16, a. 4.

(108) Sabido es que el Partenón no es geométricamente regular. Obedece a una lógica y a una regularidad mucho más elevadas: la dirección cenital de sus columnas y la curvatura de sus líneas horizontales y de sus áreas compensan las deformaciones aparentes de las líneas y de los planos en la percepción visual, y aseguran quizá también una mejor estabilidad contra las oscilaciones sísmicas del suelo del Atica.

(109) Véase más arriba, p. 24.

(110) JUAN DE SANTO TOMAS, *ibid.*.

(111) También la arquitectura proporciona ejemplos notables de esta primacía, que el arte de la Edad Media otorgó a la estructura *intelectual y espiritual* de la obra, a expensas de la corrección material, con respecto a la cual los utensilios y los conocimientos teóricos de nuestros antiguos constructores seguían siendo muy insuficientes. En la arquitectura de la Edad Media, "casi no se encuentra en ninguna parte corrección geométrica: ninguna alineación rectilínea, jamás un cruce en ángulo recto, ni una contraparte simétrica; irregularidades y contramarchas a cada paso. Asimismo la armada de las bóvedas debía ser preparada especialmente para cada arcada, aun en los edificios mejor construídos del arte medie-

val. Las curvas, y especialmente las de los arcos de bóvedas, no son más correctas que las alineaciones y las divisiones de las arcadas. Su simetría de equilibrio no lo es más. Las llaves no se unen en medio de los arcos o de la bóveda, sino que a veces hay en esto diferencias importantes... El costado derecho de un edificio nunca es, por así decirlo, simétrico con el costado izquierdo... Todo es por aproximación en este arte que sin embargo es muy pensado, pero poco exigente en cuanto a corrección. Quizá se debe precisamente a esta inocencia de factura el que la sinceridad y la naturalidad de esta arquitectura conserven tanto encanto..." (A. VAILLANT, *op. cit.*, p. 119 y 364). El mismo autor hace notar que en esta época, al no poder trazar sobre el papel, como en nuestros días, los proyectos de construcción, y no disponiendo de otro material que del pergamino, que era escaso y costoso, y como tal se lo mezquinaba todo lo posible y se lo lavaba para volverlo a utilizar, "la obra proyectada se representaba principalmente, en sus elementos esenciales, por el modelo reducido. Sólo se preocupaban por los detalles en el momento en que éstos debían tomar forma, cuando se tenía la conciencia exacta de la escala, y ello se hacía sirviéndose de reglas y elementos conocidos. La solución de todos los problemas de construcción se consideraba, se descubría, en el lugar mismo del trabajo, y allí también se superaban las dificultades. Lo mismo ocurre en nuestros días con los obreros; con la diferencia de que, faltos de educación y de aprendizaje, su experiencia no es más que grosera rutina".

"Cuando se piensa en la enorme cantidad de papel que necesitamos para el estudio y la preparación de la edificación de nuestros edificios modernos, y los cálculos indispensables para la elaboración de nuestros menores proyectos, queda uno confundido ante la profundidad de potencia intelectual, la vastedad de memoria y la positividad de talento de los capataces y de los maestros de obra de aquellos tiempos, que supieron construir esos vastos y espléndidos edificios improvisando cada día y perfeccionando sin cesar. El poder del arte de la Edad Media es extraordinario, a pesar de una ciencia exigua y a tanteos".

La torpeza de los pintores primitivos no se debe sólo a la insuficiencia de sus medios materiales. Se debe también a lo que podríamos llamar en ellos una especie de *realismo intelectualista*. "Su torpeza, escribe Maurice Denis, consiste en pintar los objetos según el conocimiento usual que tienen de ellos, en lugar de pintarlos, como los modernos, de acuerdo a una idea preconcebida de lo pintoresco o lo estético. El Primitivo... prefiere la realidad a la apariencia de la realidad. Antes que resignarse a las deformaciones de la perspectiva, que no interesan a su ojo virgen, *conforma la imagen de las cosas a la noción que tiene de ellas*". (*Théories*, Paris, Rouart et Watelin). Digamos que su ojo se halla enteramente dominado por una especie de *instinto racional*.

(112) Estas *quaestiones stultae* son las que, suscitadas en una determinada ciencia o disciplina, irían contra las condiciones primeras implicadas por esa misma ciencia o disciplina. (Cf. SANTO TOMAS, *Comment. in ep. ad Titum*, III, 9; a propósito de las palabras de San Pablo: *stultas quaestiones devita*, "evita las palabras ociosas").

(113) Demasiadas teorías han contribuído a gastar el término "clásico" y a tornarlo irritante para nuestros oídos. Mas las definiciones de palabras son libres. Lo importante es distinguir del orden afectado el orden auténtico —reunidos ambos a veces bajo la misma etiqueta— y comprender todo lo que de libertad requiere el segundo.

Sabido es que Gino Severini publicó en 1921 un libro significativo titulado *Du Cubisme au Classicisme* (París, Povolozky), en el que espera del transportador, del compás y del número el medio de escapar al expediente y al buen gusto. Verdad es que la ciencia y la técnica, que se cuentan entre los medios todavía materiales del arte, no son condiciones *suficientes*, y sería una gran ilusión esperarlo todo de ellas. Pero son, sin embargo, las primeras condiciones *necesarias* de un arte honesto, y a ese respecto el libro de Severini proporciona uno de los más notables testimonios.

(114) JEAN COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*.

(115) *República*, libro X.

(116) Y sin embargo hay un *conocimiento poético* que muy a menudo vale más que la geometría (cf. más adelante, nota 130). Pero nada tiene que ver con la imitación.

"Nos hemos habituado desde hace mucho tiempo a considerar la verdad en arte desde el solo punto de vista de la imitación. No hay paradoja alguna, antes bien lo contrario, en sostener que imitación es sinónimo de mentira, y de mentira con intención de engañar. Una pintura es conforme a su verdad, a la verdad, cuando dice bien lo que debe decir, y cuando cumple su función ornamental". MAURICE DENIS, *loc. cit.*

"¡Qué gran error el creer que el dibujo es la exactitud! Se entiende por dibujo la voluntad de una forma: cuanto más poderosa y razonada es esa voluntad, más bello es el dibujo. Y eso es todo: los mejores primitivos valen no por su ingenuidad, como se suele repetir, sino por una preocupación de conjunto que no es otra cosa que dibujo. Los mejores cubistas se les parecen". MAX JACOB, *Art. poétique*, París, 19232. Encuentro un curioso equivalente de la definición tomista del arte, *recta ratio factibilium*, en esta fórmula del mismo poeta:

"El arte es la voluntad de exteriorizarse por medios escogidos". (Prefacio de *Cornet à dés*). Lo que a continuación llama él "la situación", y que distingue con razón del "arte" o del "estilo", depende de la calidad espiritual de la obra. 'Una vez que el autor ha *situado* su obra puede echar mano de todos los encantos: la lengua, el ritmo, la musicalidad y el espíritu. Cuando un cantor tiene bien impostada la voz, puede jugar con los trinos". Yo agrego que si una obra filosófica está "situada", el autor puede usar sin inconvenientes ese especial encanto constituído por la barbarie de los términos técnicos.

(117) *Poét.*, IV, 1448 b 5-14.

(118) O, más verosímilmente, por el deseo de significar un objeto con ayuda de un ideograma, quizá con una intención mágica; puesto que tales dibujos, hallándose necesariamente en la oscuridad, no podían haber sido hechos para ser mirados. Por regla general —como se desprende en particular del estudio de los vasos de Susa recientemente descubiertos y que datan sin duda de 3000 años antes de Jesucristo—, parece que el arte del dibujo habría comenzado por ser una escritura, y para responder a preocupaciones jeroglíficas, ideográficas, o aún heráldicas, totalmente ajenas a la estética, y sólo mucho más tarde se habría introducido la preocupación por lo bello.

;(119) *Poét.*, I, 1447 a 28.

(120) "(Cézanne) me preguntó qué pensaban de Rosa Bonheur los aficionados. Le dije que en general coincidían en encontrar demasiado fuerte el *Laboureur Nivernais*. —Sí, replicó Cézanne, *es horriblemente parecido*" (AMBROISE VOLLARD, *Paul Cézanne*. París, Cres, 1919).

(121) En algunos artículos de la revista *Nord-Sud* (cf. en particular junio-julio 1917, octubre 1917, marzo 1918) Pierre Reverdy ha expresado en la forma más clara las reivindicaciones de una estética *puramente creadora*, liberada de toda preocupación de evocar o de imitar, reivindicaciones que constituían el interés profundo del movimiento cubista, pero que lo superan en mucho, pues manifiestan hasta lo imposible una de las exigencias extremas del arte.

Pienso que nuestra exposición ha mostrado suficientemente que la evocación o la imitación de las cosas no es en manera alguna el *fin* del arte, pero que sin embargo nuestro arte no puede recomponer su mundo propio, su "realidad poética" autónoma, sin comenzar por discernir en lo que existe las formas que él manifiesta, y sin *parecerse* así a las cosas de una manera más profunda y más misteriosa que lo que podría lograrlo cualquier evocación directa.

"La imagen, escribe Reverdy, es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas... Una imagen no es fuerte porque sea *brutal* o *fantástica*, sino que lo es porque la asociación de las ideas es a la vez remota y justa... No se crea una imagen porque se compare (siempre débilmente) dos realidades desproporcionadas. Se crea, por el contrario, una imagen fuerte, nueva para el espíritu, cuando se acercan sin comparación dos realidades distintas cuyas relaciones *sólo el espíritu* ha podido captarlas".

Estas líneas han de ser tenidas en cuenta para la inteligencia de la poesía moderna, y en general de toda poesía. La imagen así entendida es lo contrario de la *metáfora*, que compara una cosa conocida a otra, también conocida, para expresar *mejor* la primera al recubrirla de la segunda. *Descubre* una cosa con ayuda de otra, —y al mismo tiempo su semejanza, hace conocer lo desconocido. De una manera más general, ya hemos observado en otro lugar (*Petite Logique*, n. 20) que "las imágenes más imprevistas y más conmovedoras de los poetas tienen quizá por origen las dificultades que el hombre experimenta cuando quiere decirse y verdaderamente hacerse *ver* a sí mismo las cosas más comunes, con ayuda de la imaginería del lenguaje, dificultades que le obligan a renovar esa imaginería". Cf. Jean PAULHAN, *Jacob Cow, ou si les mots sont des signes*.

Al mismo tiempo que materia sonora, en verdad las palabras son signos; a este título usamos de ellas en el discurso en el lugar de las cosas, a las cuales no podemos hacer comparecer en sí mismas en medio de nosotros (ARISTOTELES, *Elench.*, I): por eso, en la infancia del lenguaje, las palabras aun estaban llenas de un poder terrible, mágico y magnífico; el instinto poderosamente metafísico de los primitivos podía extraviarse en las aplicaciones, pero daba testimonio de la naturaleza de signo, y de ese asombroso misterio conferido al hombre de poder *nombrar* los seres. Pero las palabras no son puros signos ("signos formales"), son signos imperfectos, que pronto se cargan de subjetividad, y arrastra cada uno en pos de sí todo el meollo psicológico de una raza. En particular un uso social prolongado tiende por sí mismo a hacerles perder su espiritualidad, a alterar su naturaleza de signos, para hacer de ellas *cosas* que valgan por sí, que desencadenen reacciones mentales sin que intervenga una significación, y tanto mejor cuanto menos interviene. Hallaremos a este respecto muchas observaciones instructivas en *Expérience du Proverbe*, de Jean Paulhan.

El vicio de un Hugo es jugarlo todo al dinamismo material de la palabra-*cosa*. Pienso, por el contrario, que corresponde al poeta, que usa empero de las palabras como de la materia de su obra, reaccionar contra esta tendencia

del signo a transformarse en cosa, y mantener o volver a hallar así forzosamente, en la carne sensible de la palabra, la espiritualidad del lenguaje. De ahí una invención, una creación de imágenes nuevas, que puede parecer oscura, y que sin embargo está impuesta por la exactitud. Con un arrojo que a veces es absurdo, la poesía moderna se ha puesto en la faena de desembarazar al lenguaje de su lastre material. No obstante las apariencias contrarias y los fenómenos aberrantes como lo fueron el dadaísmo y las palabras en libertad, se dirige más bien a la objetividad, busca una expresión sin mentira, en la que el espíritu obligue a la palabra, con todo su peso de materia, a ejercer en el mundo cerrado del poema una significación fiel.

(122) Un día en que en la Academia de pintura, en una conferencia sobre el *Eliezer y Rebecca,* de Poussin, Philippe de Champagne expresaba su pena de que el maestro no hubiera representado allí "los camellos de que hace mención la Escritura", Lebrun respondió que "Poussin, tratando siempre de depurar y desembarazar el tema de sus obras, y hacer aparecer de manera agradable la acción principal que en ellas trataba, había excluído de ellas los objetos curiosos que pudieran desviar el ojo del espectador y distraerlo en minucias". Por desgracia, sería demasiado fácil deslizarse hacia el lugar común y la noble banalidad; y del mismo Poussin, "ese pintor filósofo", pudo decir Delacroix que "quizá se lo ha llamado así porque concedía a la idea algo más de lo que la pintura exige". *(Variations du Beau,* Revue des Deux Mondes, 15 julio 1857, *Ouvres littéraires,* I. Etudes esthétiques *). Mas no por eso el precepto en sí mismo dejaba de ser bueno **.

Comparemos con esta página de Nietzsche sobre el estilo: "¿Qué es lo que caracteriza toda *decadencia literaria?* El hecho de que la vida ya no habita el conjunto. La palabra se vuelve soberana y salta fuera de la frase, la frase se hincha y oscurece el sentido de la página, la página cobra vida a expensas del conjunto, el conjunto ya no es un conjunto. Pero es ése el signo que caracteriza a todo estilo de *decadencia;*

* Véase en el *Journal* (6 de junio 1851) el sugestivo paralelo entre Poussin y Lesueur, y el elogio tan justo de este último.

** Quizá además no se aplicaba bien al caso observado por Philippe de Champagne, pues en el relato del Génesis los camellos no desempeñan un papel accesorio o pintoresco, sino un papel esencial a la acción principal. "Hizo doblar las rodillas a los camellos fuera de la ciudad, cerca de un pozo, al llegar la noche, a la hora en que las mujeres salen

para buscar agua. Y dijo: Señor, Dios de Abraham, mi amo, siempre anarquía de los átomos, desagregación de la voluntad, "libertad del individuo", si se habla el lenguaje de la moral, y "derechos iguales para todos" cuando se hace de ello una teoría política. La vida, la *misma* vitalidad, la vibración y la exuberancia de la vida relegadas a los órganos más íntimos, —el pobre resto de vida. Por doquier la parálisis, la fatiga, la catalepsia, o *bien* la enemistad y el caos: una y otro saltan a los ojos cada vez más a medida que subimos hacia las formas superiores de la organización. El conjunto está, por lo demás, totalmente desprovisto de vida: es una aglomeración, una adición artificial, un compuesto facticio".

"Víctor Hugo y Ricardo Wagner —seguía escribiendo Nietzsche— significan una sola y misma cosa: que en las civilizaciones de decadencia, dondequiera el poder supremo cae en las manos de las masas, la autenticidad se torna superflua, perjudicial, y coloca al margen a quien la posee. Sólo el comediante despierta todavía el *gran* entusiasmo. Comienza entonces la *edad de oro* para el comediante, —para él, y para todo lo que es de su especie. Wagner marcha, con pífanos y tambores, a la cabeza de todos los artistas del discurso, de la interpretación, de la virtuosidad..." (NIETZSCHE, *Le Cas Wagner).*

"Las obras de Hugo, observaba Delacroix en 1844, se parecen al borrador de un hombre que tiene talento: dice todo lo que se le ocurre" *(Journal* de Eugène Delacroix, 22 de septiembre 1844).

(123) JEREM., I. 6. Podría decirse que, sin ser un conocimiento (especulativo), y precisamente porque no lo es, sino un conocimiento operativo de la cosa a hacer, el arte nos ofrece un sustituto del conocimiento intelectual directo del singular, privilegio del espíritu angélico. Expresa el singular no ya en un verbo mental, en un conjunto, sino en la obra material que construye. Y por el camino de los sentidos conduce la inteligencia creadora del artista hasta una percepción experimental oscura —no expresable especulativamente— de las realidades individuales captadas como tales en el seno del uni-

dignaos hacerme encontrar hoy lo que deseo, y sed bondadoso con mi amo Abraham. He aquí que estoy junto a la fuente, y las hijas de los habitantes de la ciudad saldrán para buscar agua. Haz que la joven a la cual yo diga: Inclina tu cántaro, te lo ruego, para que yo beba, —y que responderá: Bebe, y también daré de beber a tus camellos—, sea la que vos habéis destinado para vuestro siervo Isaac. Y por ahí conoceré que habéis usado de misericordia para con mi amo" *(Gen.,* XXXIV, 11 - 14).

versal mismo. "Para un niño, decía un día Max Jacob, un individuo es único en una especie; para un hombre, entra en la especie; para un artista, sale de ella". Véase más adelante nota 130.

(124) SANTO TOMAS, *Comment. in Psalm.*, Prolog.

(125) La delectación del sentido mismo sólo se requiere en el arte *ministerialiter*, y por eso el artista la domina tan por lo alto y la dirige tan libremente; mas así y todo, siempre se la requiere.

(126) Es en virtud de estas leyes que, según la observación de Baudelaire, "visto a una distancia demasiado grande para analizar o siquiera comprender el tema, un cuadro de Delacroix ya ha producido en el alma una impresión rica, feliz y melancólica" (*Curiosités esthétiques*, Salón de 1855). Baudelaire escribe en otra ocasión (Ibid., Salón de 1846): "La mejor manera de saber si un cuadro es melodioso consiste en mirarlo desde la distancia suficiente para que no se comprendan ni el tema ni las líneas. Si es melodioso, tendrá ya un sentido, y habrá ocupado su lugar en el repertorio de los recuerdos."

(127) A decir verdad, no es fácil determinar en qué consiste precisamente esa *imitación-copia*, cuyo concepto parece tan claro a los espíritus que se mueven entre los esquemas simplificados de la imaginación vulgar.

¿Es la imitación o la copia de *lo que es* la cosa en sí misma, y de su tipo inteligible? Pero se trata entonces de un objeto de concepto, y no de sensación, algo que no se ve ni se toca, y que el arte, por consiguiente, no puede reproducir directamente. ¿Será, quizá, la imitación o la copia de las *sensaciones* que la cosa ha producido en nosotros? Pero esas sensaciones sólo llegan a la conciencia de cada uno refractadas por una atmósfera interior de recuerdos y de emociones, y además varían sin cesar, en un flujo en el que todas las cosas se deforman y se entremezclan continuamente, de suerte que desde el punto de vista de la *pura sensación* habrá que decir con los futuristas que "un caballo que corre no tiene cuatro patas, sino veinte; nuestros cuerpos entran en las butacas sobre las cuales nos sentamos, y las butacas entran en nosotros; el autobús se lanza sobre las casas que deja tras de sí, y a su vez las casas se precipitan sobre el autobús y se confunden con él..."

La reproducción o la copia exacta de la naturaleza se presenta así como el objeto de un afán imposible, es un concepto que se desvanece al querer precisarlo. Prácticamente se resuelve en la idea de una representación de las cosas tal como podrían proporcionarla la fotografía o el moldeo, o mejor, pues aun estos procedimientos mecánicos dan resultados "falsos" para nuestra percepción, en la idea de una representación de las cosas *capaz de darnos la ilusión y de engañar nuestros sentidos* (lo cual ya no es una copia pura y simple, sino que supone un truco artificioso); en una palabra, se resuelve en la idea de esa "imitación" naturalista que sólo interesa al arte del Museo Grévin.

(128) Cf. Louis DIMIER, *Histoire de la peinture française au XIXe. siècle.* (París, Delagrave).

(129) Ambroise VOLLARD, *Paul Cézanne*, París, Crés, 1919. - "Sobre la naturaleza", es decir, mirando la naturaleza e inspirándose en ella. Si se entendiera que hay que rehacer el Poussin *pintando del natural, sobre el motivo*, la frase de Cézanne merecería las críticas que no se le han escatimado. "No nos hacemos clásicos por la sensación, sino por el espíritu". Gino SEVERINI, *Du Cubisme au Classicisme.* Cf. G. SEVERINI, *Cézanne et le Cézannisme*, l'Esprit Nouveau, Nos. 11-12 y 13 (1921); Emile BERNARD, *La Méthode de Paul Cézanne* (Mercure de France, 1 de marzo 1920); *L'erreur de Cézanne* (ibid., 1 de mayo 1926).

Conocida es, por otra parte, la definición muy justa propuesta por Maurice Denis, hace ya mucho tiempo: "Tener presente que un cuadro, antes de ser tal o cual anécdota, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores reunidos en un cierto orden". (*Art et Critique*, 23 de agosto de 1890).

"*No hay que pintar del natural*", decía por su parte ese escrupuloso observador de la naturaleza que fué Degas. (Dicho referido por J. E. BLANCHE, *De David a Degas*).

"De hecho, observa Baudelaire, todos los buenos y verdaderos dibujantes dibujan conforme a la imagen escrita en su cerebro, y no del natural. Si se nos aducen en contra los admirables croquis de Rafael, de Watteau y de tantos otros, diremos que se trata de notas muy minuciosas, es verdad, pero no dejan de ser simples notas. Cuando un verdadero artista ha arribado por fin a la ejecución definitiva de su obra, el modelo le sería más bien un *estorbo* que una ayuda. Hasta llega a ocurrir que hombres tales como Daumier y M. Guys, acostumbrados desde largo tiempo a ejercitar su memoria y a llenarla de imágenes, puestos ante el modelo y la multiplicidad de detalles que presenta, encuentran turbada y como paralizada su facultad principal.

"Se establece, entonces, un duelo entre la voluntad de verlo todo, de no olvidar nada, y la facultad de la memoria que ha tomado la costumbre de absorber vivamente el

color general y la silueta, el arabesco del contorno. Un artista que tenga el sentimiento perfecto de la forma, pero acostumbrado a ejercitar sobre todo su memoria y su imaginación, se encuentra entonces como asaltado por un motín de detalles, que piden todos ellos justicia con la furia de una multitud apasionada por la igualdad absoluta. Toda justicia se ve así forzosamente violada; toda armonía destruida, sacrificada; no pocas trivialidades se vuelven enormes; no pocas pequeñeces, usurpadoras. Cuanto más se inclina el artista con imparcialidad hacia el detalle, más aumenta la anarquía. Ya sea miope o présbite, el caos es que toda jerarquía y toda subordinación desaparecen" *(L'Art romantique)*.

(130) "El artista, por el contrario, *ve;* es decir, explicaba Rodin en una fórmula feliz, *su ojo injertado en su corazón* lee profundamente en el seno de la naturaleza" *(Rodin,* Entretiens réunis par Paul GSELL, París, Grasset, 1911).

Convendría insistir aquí sobre el conocimiento muy particular por el cual el poeta, el pintor, el músico perciben en las cosas formas y secretos ocultos a los demás, y que sólo se profieren en la obra, —conocimiento que puede llamarse *conocimiento poético* y que asimila al conocimiento por connaturalidad, o, como se dice hoy, al conocimiento existencial. Se hallarán algunas aclaraciones al respecto en nuestra obra *Frontières de la Poésie,* en particular en el capítulo titulado *La Clef des chants.* Cf. también Thomas GILBY, *Poetic Experience,* Londres, Sheed and Ward, 1934; Theodor HAECKER, *La notion de vérité chez Soren Kierkegaard,* Courrier des files, Nº 4, París, Desclée de Brower, 1934. Ver más adelante, nota 138.

(131) BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques* (Le Musée Bonne-Nouvelle).

Las consideraciones que presentamos en el texto permiten concordar entre sí dos series de expresiones, contradictorias en apariencia, que hallamos empleadas por los artistas.

Gauguin y Maurice Denis, artistas reflexivos y muy conscientes, —¡y cuántos otros en la pintura moderna!— os dirán, por ejemplo, que "lo que más hay que lamentar"... "es esta idea de que el Arte es la copia de algo" *(Théories);* creer que el Arte consiste en *copiar* o en reproducir exactamente las cosas, es pervertir el sentido del arte *(Ibid).* "*Copiar*" está tomado aquí en el sentido propio del término; se trata de la imitación entendida materialmente, y especialmente las "imitaciones" que se hacen para engañar la vista sugiriendo la presencia real del material imitado.

Ingres, por el contrario, o Rodin, más apasionados, y de inteligencia menos aguzada, os dirán que hay que "*copiar* buenamente, tontamente, copiar servilmente lo que tenemos bajo los ojos" (AMAURY-DUVAL, *L'Atelier d'Ingres),* "obedecer en todo a la naturaleza y jamás pretender dirigirla. Mi única ambición es la de serle servilmente fiel" (Paul GSELL, *Rodin)*... Las palabras "copiar" y "servilmente" están tomadas aquí en un sentido muy impropio, se trata en realidad no de imitar servilmente al objeto, sino, lo que es muy diferente, de manifestar con la mayor fidelidad, al precio de todas las "deformaciones" que sean menester, la *forma* o el rayo de inteligibilidad cuyo resplandor se capta en lo real. Ingres, como lo muestra sensatamente Maurice Denis *(Théories),* entendía copiar la Belleza *que discernía en la Naturaleza frecuentando a los griegos y a Rafael;** "creía —dice Amaury-Duval —hacernos copiar la naturaleza haciéndonosla copiar como él la veía", y era el primero en "hacer monstruos", en frase de Odilon Redon. Rodin, por su lado, no se oponía —¡y cuán justamente!— sino a los que pretenden "embellecer" o "idealizar" la naturaleza mediante recetas estéticas, representarla no tal cual es, sino tal cual debiera ser", y se veía obligado a confesar que él *acusaba acentuaba, exageraba,* para reproducir no solamente "el exterior", sino "además el espíritu que, ciertamente, no menos forma parte de la naturaleza", —el espíritu, otra palabra para designar lo que nosotros llamamos la "forma".

Notemos sin embargo que las "deformaciones" obradas por el pintor o el escultor son las más de las veces el efecto absolutamente espontáneo de una "visión" personal, mucho más que el resultado de una reflexión calculada. Por un

* Lo que Ingres trataba de manifestar no era pues solamente una "forma" captada ingenuamente en lo real, sino también un "ideal" artificial que impregna inconscientemente su espíritu y su visión. De ahí que, juzgando las intenciones según las obras, Baudelaire atribuyese a Ingres principios enteramente opuestos a los que el artista profesaba: "Todos cuantos hayan comparado unas con otras las maneras de dibujar de los principales maestros me comprenderán si digo que el dibujo de Ingres es el dibujo de un hombre de sistema. Cree que la naturaleza debe ser corregida, enmendada; que el truco feliz, agradable, hecho con miras al placer de los ojos, es no solamente un derecho, sino aun un deber. Se había dicho hasta aquí que la naturaleza tenía que ser interpretada, traducida en su conjunto y con toda su lógica; pero en las obras del maestro en cuestión a menudo hay engaño, ardid, violencia, a veces superchería y zancadillas" *(Curiosités esthétiques).*

fenómeno que a los psicólogos no les costaría explicar, creen buena y firmemente que copian a la naturaleza, cuando lo que hacen es expresar en la materia un secreto que esa misma naturaleza ha dicho a su alma. Si he cambiado algo a la naturaleza, decía Rodin, "ha sido sin darme cuenta en el momento. El sentimiento, que influía mi visión, me ha mostrado la naturaleza tal como la he copiado... Si hubiese querido modificar lo que veía, y hacer algo más bello, no hubiera producido nada bueno". Por eso "podría decirse que todos los innovadores, desde Cimabue", teniendo todos la misma preocupación de interpretación más fiel, han igualmente "creído someterse a la naturaleza". (J. E. BLANCHE, *Propos de Peintre, de David a Degas).*

Así el artista, para imitar, transforma, como decía Töppfer, amable y locuaz antepasado que tiene en sus *Menus propos* más de una observación sagaz sobre este tema; pero de ordinario no se da cuenta de que transforma. Esta ilusión en cierto modo natural, esta disparidad entre lo que el artista hace y lo que cree hacer, explicaría quizá la singular divergencia que puede comprobarse entre el gran arte mismo de los clásicos grecolatinos, tan filialmente libres con respecto a la naturaleza, y su ideología a veces tan ramplonamente naturalista (anécdota de los racimos de uvas de Zeuxis, por ejemplo). No sin que semejante ideología, confesémoslo, haga que se cierna sobre su arte, por poco que éste afloje su esfuerzo, una seria amenaza de naturalismo. En efecto, del idealismo griego, que pretende *copiar* un ejemplar ideal de la naturaleza, se resbala por una transición muy simple, muy bien observada por el autor de las *Théories*, al naturalismo, que copia la naturaleza misma en su materialidad contingente. Así la "imitación" * *data de la Antigüedad*, como lo dice Jacques Blanche; —sí, pero de lo bajo del arte antiguo.

Si el arte medieval fué preservado a este respecto por su sublime ingenuidad, por su humildad, y también por las tradiciones hieráticas que le venían de Bizancio, de suerte que se mantiene *ordinariamente* en un nivel espiritual al cual el arte clásico posterior sólo llega en uno que otro caso, como a una cumbre, el arte del Renacimiento, por el contrario, se dejó contaminar seriamente.

No ha de extrañarnos escuchar a un espíritu tan grande como Leonardo de Vinci hacer la apología de la pintura con

* "Imitación" en el sentido en que hablamos p.ej. de esas decoraciones "imitación madera" o 'imitación mármol"; este sentido tiene el frances "trompe-l'oeil" que emplea aquí Maritain. (N. del T.)

argumentos verdaderamente humillantes: "Ocurrió con una pintura que representaba a un padre de familia, que los nietos, que estaban aun en pañales, se pusieron a acariciarla, y lo mismo hicieron el perro y el gato de la casa; y era cosa maravillosa semejante espectáculo". "He visto antaño una pintura que engañaba al perro por su parecido con su amo, y el animal hacía gran fiesta a ese cuadro. He visto también a los perros ladrar y querer morder a perros pintados; y a un mono hacer mil locuras a un mono pintado; y también golondrinas que volaban y se posaban sobre los hierros pintados que estaban figurados sobre las ventanas de los edificios". "Un pintor hace un cuadro y todo el que lo ve, enseguida bosteza; y eso ocurre cada vez que la vista se posa sobre esa pintura, que ha sido hecha con esa intención" *(Textes choisis,* publicados por Péladan, § 357, 362, 363).

Afortunadamente, Leonardo vivía la pintura de otra manera que cómo la pensaba, si bien con él "se establece definitivamente la estética del Renacimiento, *la expresión por el tema*",* y aunque sea verdad decir de él con André Suares: "Parece no vivir más que para conocer: mucho menos para crear... Mientras estudia y observa, es esclavo de la naturaleza. Cuando inventa, es esclavo de sus ideas; la teoría ahoga en él el juego ardiente de la creación. Nacidas de la llama, la mayor parte de sus figuras son tibias, y algunas heladas".** En cualquier caso son ideas como aquellas en que él se complacía las que, codificadas luego por la enseñanza académica, han obligado al artista moderno a reaccionar, y a tomar una conciencia reflexiva de su libertar creadora respecto de la naturaleza (la naturaleza no es más que un diccionario, repetía de buena gana Delacroix), —a expensas a veces de la ingenuidad de su visión, que es puesta en peligro por el cálculo y el análisis, para el mayor detrimento del arte.

* MAURICE DENIS, *Théories.* Nunca se insistirá demasiado sobre la importancia de ese principio muy simple, pero muy a menudo olvidado desde el Renacimiento, y que Maurice Denis ha tomado como uno de sus leit-motiv: que *la expresión en el arte proviene de la obra misma y de los medios empleados, y no del asunto representado.* El desconocimiento de este principio, al cual eran tan espontáneamente fieles los imagineros de antaño, y al cual debían sus obras tanta audacia y tanta nobleza a la vez, es una de las causas de la glacial decrepitud del arte religioso moderno.

** *Le voyage du Condottiere. Vers Venise.*

Nunca se insistirá demasiado, a este respecto, sobre la distinción indicada antes (nota 95) entre la "visión" del artista, o aun su invención, su *concepción* de la obra, y los *medios* de ejecución o de realización que emplea.

Por lo que respecta a la visión o la concepción, la ingenuidad, la espontaneidad, el candor inconsciente de sí mismo es el don más precioso del artista, don único, don por excelencia, que Goethe consideraba "demoníaco"; a tal punto parece gratuito y que escapa al análisis.

Si este don cede el lugar a un sistema o a un cálculo, a un prejuicio de "estilo" como el que Baudelaire reprochaba a Ingres, o como el que se comprueba en algunos cubistas, la "deformación" o más bien *transformación* ingenua por fidelidad espiritual a la *forma* que brilla en las cosas y a su vida profunda, cede el lugar a la "deformación" artificial, a la *deformación* en el sentido peyorativo de la palabra, es decir a la violencia o a la mentira, y el arte se marchita en igual proporción.

Por lo que respecta a los medios, por el contrario, lo que se requiere es la reflexión, la conciencia y el artificio: entre la concepción y la obra hecha hay todo un intervalo, —dominio propio del arte y de sus medios—, colmado por un juego de combinaciones reflexivas que hacen de la realización "el resultado de una lógica pacientemente llevada, y consciente" (Paul VALERY) y de una prudencia siempre alerta. Así es como los venecianos sustituyen artificiosamente a la magia del sol "la magia equivalente del color" *(Théories)*, y en nuestros días las transformaciones que un Picasso hace sufrir a los objetos aparecen como esencialmente voluntarias.

Si las "deformaciones" debidas a la *visión* o a la concepción del artista se le imponen, —y eso en la medida en que su arte es verdaderamente viviente—, con una pura y como instintiva espontaneidad, puede pues, haber otras deformaciones que dependan de los *medios* del arte, y ésas son queridas y calculadas.[1]. Hallaríamos en los maestros, y en el más grande de todos, en Rembrandt, muchos ejemplos de semejantes transformaciones, deformaciones, abreviaciones, redisposiciones conscientemente efectuadas. Las obras de los primitivos están llenas de ellas, porque cuidaban más de *significar* los objetos o las acciones, que de representar sus

[1]. Quizá convendría decir en este caso, como lo observa Severini, *construcción* o *reconstrucción* más bien que *deformación;* en cualquier caso lo que aquí importa es la infalibilidad espiritual del arte y no el "más o menos" del gusto y de la sensibilidad.

apariencias. En el mismo orden de ideas, Goethe tomaba ocasión de un grabado de Rubens para dar al bueno de Eckermann una útil enseñanza. *(Entretiens de Goethe et d'Eckermann*, 18 de agosto 1827). Goethe muestra este grabado a Eckermann, que detalla todas sus bellezas.

"Todos los objetos aquí reproducidos —pregunta Goethe—, el rebaño de corderos, la carreta con el heno, los caballos, los obreros que retornan a sus casas ¿de qué lado están iluminados?" —"Reciben la luz de nuestro lado, y proyectan sus sombras hacia el interior del cuadro. Los trabajadores que vuelven a sus casas, sobre todo, están en plena luz, lo que produce un efecto excelente...".

—"Pero ¿cómo ha dispuesto Rubens este hermoso efecto?"

—"Haciendo resaltar esas figuras claras sobre un fondo oscuro".

—"Pero ese fondo oscuro ¿cómo está producido?"

—"Por la masa de sombra que el grupo de árboles proyecta del lado de las figuras; pero ¿qué es esto?, añadí entonces completamente sorprendido, ¡las figuras proyectaban su sombra hacia el interior del cuadro, y el grupo de árboles, al contrario, proyectaba su sombra hacia nosotros! ¡La luz viene de dos lados opuestos! ¡He aquí ciertamente lo que es totalmente contrario a la naturaleza!"

—"Justamente de eso se trata, dijo Goethe sonriendo ligeramente. —He ahí en qué se muestra grande Rubens y prueba que su libre espíritu está por encima de la naturaleza, y la trata como conviene a su elevado fin. La doble luz es seguramente una violencia, y siempre podréis decir que es contra la naturaleza; pero si eso es contra la naturaleza, añado enseguida que está por encima de la naturaleza; digo que es un golpe audaz del maestro que muestra genialmente que el arte no está sujeto del todo a las necesidades impuestas por la naturaleza, y que tiene sus leyes propias... El artista se halla respecto de la naturaleza en una doble relación: es al mismo tiempo su amo y su esclavo. Su esclavo, en el sentido de que debe obrar con medios terrestres si quiere ser comprendido; su amo, en el sentido de que somete esos medios terrestres y los hace servir a sus altas intenciones. El artista quiere hablar al mundo mediante un conjunto; pero este conjunto, no lo halla en la naturaleza; es el fruto de su propio espíritu o, si queréis, su espíritu es fecundado por el soplo de un aliento divino. Si sólo echamos sobre este cuadro una mirada distraída, todo en él nos parece tan natural que lo creemos simplemente copiado del natural. Pero no es así. Un cuadro tan hermoso jamás

se vió en la naturaleza, como tampoco un paisaje de Poussin o del Lorenés, que nos parece muy natural, pero que en vano buscaríamos en la realidad".

Cf. Conrad FIEDLER, *Über die Beurtheilung von Werken der bildeden Kunst*, Leipzig, Hirzel, 18976. "Nicht der Künstler bedarf der Natur, vielmehr bedarf die Natur des Kunstlers", escribía Fiedler, en una fórmula que presagia un dicho célebre de Wilde. Se encuentran en este opúsculo juiciosas observaciones sobre el arte y la intelectualidad operativa, y en particular sobre el sentido de la existencia, el *Weltbewusstsein* típico que se halla ligado al desarrollo de las facultades propias del artista y que se caracteriza por el encuentro y como la coincidencia de la *intuición* y de la *necesidad*. "So wird ein Mann, decía Goethe, zu den sogenannten exacten Wissenschaften geboren und gebildet, auf der Hohe seiner Verstandesvernunft nicht leicht begreifen, dass es auch eine exacte sinnliche Phantasie geben könne, ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist".

(132) Cf. *Sum. theol.*, I, q. 45, a. 8 —La capacidad de la materia para obedecer al artista humano que saca de ella efectos superiores a todo lo que ella podría dar bajo la acción de agentes físicos, proporciona aun a los teólogos (cf. SANTO TOMAS, *Compendium theologiae*, cap. 104; GARRIGOU-LAGRANGE, *de Revelatione*, t. I, p. 377) la analogía más profunda de la *potencia obediencial* que hay en las cosas y en las almas con respecto a Dios, y que las entrega hasta lo más profundo de su ser al poder invencible del primer Agente, para ser elevadas bajo su acción al orden sobrenatural o a efectos milagrosos. "Bajé a la casa del alfarero, y he aquí que estaba trabajando en el torno... Y la palabra del Señor se hizo oír, diciéndome: ¿Acaso no podré hacer contigo, oh casa de Israel, como hace este alfarero? Como la arcilla en la mano del alfarero, así tú en mi mano, oh casa de Israel". (JEREMIAS, XVIII, 6).

(133) Cf. SANTO TOMAS, *in I Sent.*, d. 32, q. 1, 3, 2m.

(134) El antiguo adagio: *ars imitatur naturam*, no significa: "el arte imita a la naturaleza *reproduciéndola*", sino antes bien: el arte imita a la naturaleza *haciendo u obrando* como ella, *ars imitatur naturam* IN SUA OPERATIONE. Es así como Santo Tomás aplica este adagio a la Medicina, que ciertamente no es un "arte de imitación". (*Sum. theol.*, I., q. 117, a. 1).

Entendamos en este sentido la frase de Claudel: "Nuestras obras y sus medios no difieren de los de la naturaleza". (*Art poétique*).

(135) PAUL CLAUDEL, *La Messe là-bas — Sicché vostr'arte a Dio quasi è nepote*, decía Dante.

(136) Dicho conservado por Albert ANDRÉ, en su volumen sobre *Renoir* (ed. Crès).

(137) El juicio del *gusto* es cosa muy distinta del juicio del *arte;* es de orden especulativo. El gusto se refiere al poder de percepción y de delectación de aquel que ve u oye la obra; no concierne de suyo al intelecto operativo, y por útiles que sean para el desarrollo del gusto el conocimiento y la frecuentación de las cosas del arte y de la razón *operaria* [1], no implica de suyo, el gusto, el menor esbozo del *habitus* artístico; se ubica del lado de las facultades de contemplación; y por eso los griegos (ahí reside, a nuestro parecer, todo el error del platonismo) estimaban que es mejor y más noble ser capaz de gozar las obras de Fidias, que ser Fidias mismo. Por eso también el gusto es cosa tan peligrosa para el creador, útil y peligrosa y engañosa para él: porque se mantiene del lado del entendimiento especulativo (y del sentido), y no del entendimiento práctico. Muchos grandes artistas tenían muy mal gusto. Y muchos hombres de un gusto perfecto eran creadores mediocres; ¿qué vale la música escrita por Nietzsche, comparada con sus juicios sobre la música?

El gusto no es siquiera un *habitus* del entendimiento especulativo, no tiene objeto necesario y suficientemente determinado sobre el cual arraigar. Concierne a los sentidos tanto como a la inteligencia, y a la inteligencia en tanto que ligada al ejercicio de los sentidos: no hay un universo de conocimiento más complejo y más lábil que éste. Por más seguro que pueda ser de hecho, el gusto estético depende no del *habitus* propiamente dicho, sino de la *disposición* habitual y de la habilidad, tal como el gusto del catador de vinos. Y está siempre a merced del hallazgo —por parte del artista— de nuevos tipos de obras en las que aparecerá un aspecto de la belleza.

---

1. Desde el punto de vista de la necesidad de tal información puede recibir una interpretación aceptable las palabras de Durero: "Die Kunst des Malens hann nicht wohl beurtheilt werden, denn allein durch die, die da selbst gute Maler sind, aber fürwahr den anderen ist es verbogen, wie dir eine fremde Sprache". Entendido *simpliciter*, esto es cierto del juicio a formular sobre el *habitus* operativo mismo, no del juicio sobre la *obra* hecha.

(138) Desde este punto de vista la concepción *simbolista* tal como la expone Maurice Denis aun no parece exenta de toda confusión. "El Simbolismo, escribía *(Nouvelles Théories)*, es el arte de traducir y de *provocar estados de ánimo*, por medio de relaciones de colores y de formas. Esas relaciones, inventadas o tomadas de la naturaleza, se convierten en signos o símbolos de esos estados de alma: tienen el poder de sugerirlos... El Símbolo pretende *hacer nacer de primera intención en el alma del espectador toda la gama de las emociones humanas* por medio de la gama de colores y de formas, o sea de sensaciones, que les corresponden...". Y tras haber citado este pasaje de Bergson: *"El objeto del arte* es adormecer las potencias activas o más bien resistentes de nuestra personalidad y conducirnos así a un estado de docilidad perfecta en el cual realizamos la idea que se nos sugiere, o simpatizamos con el sentimiento que se expresa", añade Maurice Denis: "Revivificados así todos nuestros recuerdos confusos, puestas así en juego todas nuestras fuerzas subconscientes, la obra de arte digna de este nombre crea en nosotros un estado místico o al menos análogo a la visión mística y, en cierta medida, nos hace a Dios sensible al corazón".

Es bien cierto que el arte tiene por *efecto* provocar en nosotros estados afectivos, pero no es ése su *fin* o su *objeto*: simple matiz, si se quiere, pero de importancia extrema. Todo se deforma si se toma por *fin* lo que no es más que un *efecto conjunto* o una *repercusión* y si se hace del *fin* mismo (producir una obra en la que el esplendor de una forma brille sobre una materia proporcionada) un simple *medio* (para provocar en otros estados de ánimo y emociones, adormecer sus resistencias y poner en actividad su subconsciente).

Resulta de todo esto —y es un punto que creemos haberlo señalado suficientemente— que el arte tiene por *efecto propio* hacer participar, a aquel que goza de la obra, del *conocimiento poético* que es privilegio del artista (cf. más arriba, nota 130). Esta participación es uno de los elementos de la percepción o emoción estética, en cuanto que, producida inmediatamente como un efecto propio por la percepción o emoción de lo bello (considerada en su puro núcleo esencial), vuelve sobre ella, la nutre, la amplía y la profundiza. Así es como conviene entender la página de C. E. M. Joad citada anteriormente en la nota 34. *Causae ad invicem sunt causae.* Las causas lo son las unas de las otras.

Las dificultades que nos ha opuesto el Padre Arthur Little, en un interesante y brillante análisis ("Jacques Maritain and his aesthetic", *Studies*, Dublin, sept. 1930), nos obligan a insistir sobre esto. Como escribía nuestro amigo el Padre Leonardo Castellani en su respuesta a este artículo ("Arte y Escolástica", *Criterio*, Buenos Aires, 10 sept. 1931), "el crítico ha confundido el fin de la obra *(finis operis)* con el fin del operario *(finis operantis)*"; y además ha atribuído a nuestras posiciones "una significación restringida y exclusiva que ellas no tienen".

El Padre Castellani ha mostrado de manera excelente que a decir verdad lo que aquí se debate no es en el fondo otra cosa que el problema mismo de la especificación de los hábitos, y la oposición del escotismo al tomismo. No podemos hacer nada mejor que remitir al lector a su artículo.

Para el Padre Little es una *comunicación de experiencia* (the communication of experience) lo que constituye la *esencia* del arte. Nosotros no excluímos, como él cree, esa comunicación, ni la miramos como meramente accidental y extrínseca al arte; sabemos que desempeña un papel capital en la actividad del artista, como ocurre en el admirable poema *One word* de Shelley. Se refiere, a decir verdad, a la esencia social del ser humano y a la necesidad de comunicación que es natural al espíritu como tal, al intelecto y al amor; y ¿quién habla, si no es para ser oído? Pero lo que decimos es que no constituye el *objeto especificador* del habitus artístico. Es, en el sentido indicado en esta nota (es decir, para el artista, como una *condición de ejercicio* de importancia primordial, y, para el que goza de la obra, como *efecto propio* de la percepción de lo bello) un *elemento integrante* de la actividad del artista y de la emoción estética.

(139) Cf. ARISTOTELES, *Polit.*, VIII, 7, 1341, b 40; *Poet.* VI, 1449 b 7.

(140) *Lettres de Marie-Charles Dulac*, Bloud, 1905; carta del 6 de febrero de 1896.

(141) No existe una escuela en la que se enseñe el arte cristiano en el sentido en que aquí hemos definido "arte cristiano". Puede muy bien haber, por el contrario, escuelas donde se enseñe el *arte de iglesia* o el *arte sacro*, el cual, dado su objeto propio, tiene también sus condiciones propias (y que tiene también, por desgracia, una terrible necesidad de que se lo levante de la decadencia en que ha caído).

De esta decadencia no hablamos aquí, habría demasiado que decir. Citemos solamente estas líneas de Marie-Charles Dulac: "Hay algo que yo desearía y por lo cual ruego: que todo lo que es bello sea traído de vuelta a Dios y sirva para alabarlo. Todo lo que vemos en las creaturas y en la creación, todo debe serle devuelto, y lo que me aflige es ver a su esposa, nuestra Madre la Santa Iglesia, ornada de horrores. Es tan feo todo lo que la manifiesta exteriormente, a ella que por dentro es tan bella; todos los esfuer-

zos se encaminan a hacerla grotesca; su cuerpo ha sido, desde el comienzo, entregado desnudo a las fieras; después los artistas pusieron toda su alma en adornarla, mas luego la vanidad y por último la industria se mezclaron en esto y así disfrazada se la entrega al ridículo. Que es otro género de fiera, menos noble que un león, y más malo...". (Carta del 25 de junio 1897).

"...Se satisfacen con una obra muerta... Se hallan en un nivel inferior, en cuanto a comprensión del arte. No hablo ahora del gusto público; y eso, lo observo ya desde la época de Miguel Angel, de Rubens, en los Países Bajos, donde me es imposible encontrar alguna vida del alma en esos cuerpos rollizos. Comprendeis que no hablo tanto del volumen como de la privación completa de vida interior, y eso a continuación de una época en la que el corazón se había dilatado tan a gusto, se había hecho oír con tanta franqueza; se volvieron, tras todo eso, a los manjares groseros del paganismo para llegar hasta la indecencia de Luis XIV.

"Pero bien sabéis que lo que hace al artista, no es el artista; son los que oran. Y los que oran no tienen otra cosa que lo que piden; hoy no se les ocurre siquiera buscar algo más. Tengo esperanzas de que apunten algunas luces; pues si consideramos a los griegos modernos que imitan las rígidas imágenes de los tiempos pasados; los protestantes, que no hacen nada, y los latinos, que hacen cualquier cosa, encuentro que en verdad el Señor no es servido por la manifestación de lo Bello, que no es alabado por las Bellas Artes en proporción a las gracias que El les ha otorgado, que incluso ha habido pecado al rechazar lo que era santo y estaba a nuestra disposición, tomando en cambio lo que estaba manchado". (Carta del 13 de mayo de 1898).

Véase sobre el mismo tema el ensayo del abate Marraud, "Imagerie religieuse et Art populaire", y el estudio de Alexandre Cingria, "La Décadence de l'Art Sacré" (nueva edición corregida y aumentada, París, ed. Art. Catholique).

A propósito de este libro, que considera "como el análisis más completo y más penetrante" que haya aparecido "sobre este afligente asunto", Paul Claudel escribía, en una carta importante a Alexandre Cingria:

"Ellas [las causas de esta decadencia] pueden resumirse todas en una sola: es el divorcio —cuya dolorosa consumación vió el siglo pasado— entre las proposiciones de la Fe y esas facultades de imaginación y de sensibilidad que son eminentemente las del artista. Por una parte una determinada escuela religiosa (principalmente en Francia, donde las herejías del quietismo y del jansenismo han venido a exagerar su carácter de una manera siniestra) ha reservado en el acto de adhesión religioso un papel demasiado violentamente exclusivo al espíritu despojado de la carne, siendo así que lo que ha sido bautizado y lo que debe resucitar el último día es el hombre entero en la unidad integral e indisoluble de su doble naturaleza. Por otra parte, el arte posterior al concilio de Trento y conocido generalmente bajo el nombre absurdo de arte barroco —por el cual experimento, como sabéis, la más viva admiración, lo mismo que vos—, parece haber tomado por objeto, no ya como el arte gótico el *representar* los hechos concretos y las verdades históricas de la Fe a los ojos de la muchedumbre a la manera de una gran Biblia desplegada, sino el *mostrar* con estrépito, con fasto, con elocuencia, y a menudo con el patetismo más emocionante, ese espacio vacante como un medallón cuyo acceso está prohibido a nuestros sentidos aparatosamente rechazados. Y tenemos así esos santos que por su rostro y actitud nos indican lo inefable y lo invisible, y todo el pulular desordenado del ornamento, y los ángeles que en un torbellino de alas sostienen un cuadro indistinto y disimulado por el culto, y las estatuas que están como agitadas por un gran soplo que viene de otra parte. Pero ante esta *otra parte* la imaginación se inhibe intimidada, desalentada, y consagra todos sus recursos a la decoración del marco cuyo objeto esencial es honrar su contenido por medio de procedimientos casi oficiales y muy pronto degenerados en recetas y en formulismos triviales."

Después de haber notado que en el siglo XIX la "crisis de una imaginación mal alimentada" ha consumado el divorcio entre los sentidos "apartados de ese mundo sobrenatural que nada se hacía por hacérselo accesible y deseable", y las virtudes teologales, Claudel prosigue: "Por ahí llega a hallarse secretamente lesionado, junto con la capacidad de tomar en serio su objeto, el resorte esencial del creador que es la Imaginación, o sea el deseo de procurar inmediatamente a sí mismo y al prójimo, por sus recursos propios, con la ayuda de elementos compuestos juntos, una cierta imagen de un mundo a la vez delicioso, significativo y razonable.

"En cuanto a la Iglesia, al perder la envoltura del Arte, ha quedado en el siglo pasado como un hombre al que se ha despojado de sus vestidos, vale decir, que ese cuerpo sagrado hecho de hombres a la vez creyentes y pecadores se ha mostrado por vez primera materialmente a los ojos de todos en su desnudez y en una especie de exposición y de traducción permanente de sus debilidades y de sus llagas. Para quien se atreve a mirarlas, las iglesias modernas tienen el interés y el patetismo de una confe-

sión bien cargada. Su fealdad, es la exhibición al exterior de todos nuestros pecados y de todos nuestros defectos: debilidad, indigencia, timidez de la fe y del sentimiento, sequedad del corazón, disgusto por lo sobrenatural, predominio de las convenciones y de las fórmulas, exageración de las prácticas individuales y desordenadas, lujo mundano, avaricia, jactancia, malos modos, fariseísmo, hinchazón. Pero, sin embargo, el alma en el interior permanece viva, infinitamente dolorosa, paciente y a la espera; esa alma que adivinamos en todas esas pobres viejas tocadas de sombreros extravagantes y lamentables, a cuyas oraciones me hallo mezclado desde hace treinta años en las misas rezadas de todas las capillas del mundo... Si, aun en esas iglesias hoscas como Notre-Dame-des-Champs, como Saint-Jean-l'Evangeliste de París, como las basílicas de Lourdes, más trágicas para quien bien las considere que las ruinas de la Catedral de Reims, Dios está ahí, podemos confiarnos a Él, y Él puede confiarse a nosotros para que le proporcionemos siempre por nuestros pequeños medios personales, a falta de un digno agradecimiento, al menos una humillación tan grande como la de Belén". (*Revue des Jeunes*, 25 de agosto de 1919).

(142) "El Arte —escribía León Bloy en una página célebre— es un parásito aborigen de la piel de la primera serpiente. Conserva de este origen su inmenso orgullo y su sugestivo poder. Se basta a sí mismo como un dios, y las coronas con florones de los príncipes parecen collares de suplicio comparados a su cabellera de relámpagos. Es tan refractario a la adoración como a la obediencia y la voluntad de hombre alguno puede inclinarlo hacia ningún altar. Puede consentir en dar la limosna de lo superfluo de su fausto a templos o a palacios, cuando en ello encuentra algo que le conviene, pero no hay que pedirle ni un guiño más allá de esto...

"Pueden darse excepcionales infortunados que sean, al mismo tiempo, artistas y cristianos, pero no podría haber un arte cristiano". (*Belluaires et Porchers*).

Aquí, como a menudo le ocurre, Bloy exagera para mejor hacer sentir una profunda antinomia. Y no disiento de que, en realidad, esta antinomia hace singularmente difícil el advenimiento de un arte cristiano, aun en un linaje espiritual privilegiado. Sin embargo, ella no es insoluble, pues la naturaleza no es esencialmente mala, como lo pensaban los luteranos y los jansenistas. Por más herida que esté por el pecado, la naturaleza —y sobre todo ahí donde ella se eleva— puede ser sanada por la gracia. ¿O bien creéis que la gracia de Cristo es impotente, que encuentra una oposición insuperable en alguna de las cosas, y de las más nobles, que proceden de Dios; que es incapaz de liberar el arte y la belleza y de hacerlos dóciles al Espíritu de Dios, *ad obediendum fidei in omnibus gentibus?* Dios no tiene contrario. La inteligencia del hombre puede, y debe, serle devuelta. Sólo que hay que ponerle precio, un precio más elevado de lo que el humanismo cristiano ha creído. [Más elevado, por cierto, de lo que yo mismo pensaba cuando escribía estas líneas, y aun de lo que hoy puedo pensar; a decir verdad, el ojo del hombre no se representa las cosas de la redención; afortunadamente, sin duda, pues de otra manera, ¿quién se atrevería a ponerse en camino? Bastante con sufrirlas]. Si es verdad que el demonio está siempre dispuesto a ofrecer sus servicios al artista, y que la connivencia con el mal *facilita* a éste muchas cosas, así y todo pretender con André Gide que el demonio colabora en *toda* obra de arte, cambiar una frecuencia de hecho en una necesidad de derecho, es una especie de blasfemia maniquea. Las hipérboles de León Bloy —es preciso hacerlo notar bien— tienen un significado muy distinto y sólo tienden a afirmar una peripecia misteriosa. (Cf. Stanislas FUMET, *Le procès de l'Art*, París, Plon; *Mission de Léon Bloy*, París, Desclée De Brouwer).

Citemos aquí la página de un precioso opúsculo:[1] "Lucifer ha echado sobre nosotros la red invisible pero fuerte de la ilusión. Hace amar el instante contra la eternidad, la inquietud contra la verdad. Nos persuade que no podemos amar la creatura si no es deificándola. Nos adormece, nos hace soñar (e interpreta nuestros sueños), nos hace obrar. Entonces el espíritu del hombre es llevado sobre aguas cenagosas. Y no es uno de los menores triunfos del diablo el convencer a los artistas y a los poetas de que él es su colaborador necesario, inevitable, y el guardián de su grandeza. Concededle eso, y muy pronto le concederéis que el cristianismo no es *practicable*.

"Es así como reina en este mundo. En verdad, pareciera que todo le pertenece, y que hubiera que arrebatarle todo. Y sin embargo todo le ha sido ya arrebatado... El mundo ha sido salvado, liberado de él. Sí, pero a condición que la sangre redentora sea aplicada al mundo y *recibida* en las almas... Si esta sangre preciosa es recibida, todo renacerá. Lo que ahora no es más que apariencia y fruto de muerte —arte corrompido por la lujuria, saber viciado por el orgullo, poder devorado por la avaricia—, todo eso puede *nacer de nuevo*, como el hombre mismo. Sobre las huellas

[1] Raissa MARITAIN, *Le Prince de ce Monde*, París, Desclée De Brouwer.

de todos los santos y de los hombres de buena voluntad han florecido estos nuevos nacimientos."

(143) Esta inspiración divina de orden natural era expresamente reconocida por los antiguos, en particular por el autor de la *Etica à Eudemo*, en su célebre capítulo sobre la Buena Fortuna (lib. VII, cap. XIV). Santo Tomás también la reconoce, distinguiéndola de la inspiración esencialmente sobrenatural propia de los dones del Espíritu Santo (*Sum. theol.*, I-II, q. 68, a. 1 y 23). Cf. *Rép. à Cocteau*, nota 3; *Frontières*, p. 50, nota.

"No es en virtud del arte, sino del entusiasmo y de la inspiración como los buenos poetas épicos componen sus poemas. Lo mismo ocurre con los buenos poetas líricos. A semejanza de esos coribantes que sólo danzan cuando están fuera de sí, no conservan su sangre fría cuando componen hermosas odas... El poeta es un ser ligero, alado y sagrado: es incapaz de componer, a menos que el entusiasmo lo arrebate, y que esté fuera de sí. Hasta el momento de la inspiración, todo hombre es impotente para hacer versos, lo mismo que para pronunciar oráculos... Un poeta depende de una musa, otro poeta de otra musa; a eso llamamos estar poseído... De estos primeros anillos, o sea de los poetas, están suspendidos otros anillos, unos a éstos, otros a aquéllos; y son presa de entusiasmos también diferentes." (PLATON, *Ion*).

"Aquel que sin el delirio de la musas llega a las puertas de la poesía persuadido de que por el arte (τέχνη) llegará a ser un poeta pasable, es un incompleto, pues la poesía del hombre sensato se ve eclipsada por la de los delirantes", (PLATON, *Fedro*).

Por más que los poderes del inconsciente, de las imágenes y de los instintos del mundo subterráneo tengan una parte muy grande en la inspiración de que habla Platón, ese mundo vale lo que vale el alma del poeta, y es tanto más divino cuanto ésta es más profunda y más espiritual. Y nada es más accesible a las influencias sobrehumanas, a la inspiración propiamente dicha (de orden natural o sobrenatural) que este mundo flúido y violento.

(144) No decimos que para hacer obra cristiana el artista deba ser un santo canonizable ni un místico llegado a la unión transformante. Decimos que de derecho la contemplación mística y la santidad en el artista son el término al cual tienden de suyo las exigencias formales de la obra cristiana considerada como tal; y decimos que de hecho una obra es cristiana en la medida en que —de cualquier manera que sea y con las deficiencias que se quiera— una derivación de

esa vida que hace a los santos y los contemplativos pasa por el alma del artista.

Son éstas verdades evidentes, simple aplicación del principio eterno: *operatio sequitur esse*, la acción es a la medida del ser. "En eso consiste todo, decía Goethe. Hay que *ser* algo para poder *hacer* algo". Leonardo de Vinci ilustraba este mismo principio con observaciones muy curiosas: "El pintor que tiene las manos pesadas las hará así en sus obras y reproducirá el defecto de su cuerpo, si no se precave de ello mediante prolongado estudio... Si es pronto para hablar, y de modales vivos, sus figuras tendrán el mismo carácter. Si el artista es devoto, entonces los personajes tendrán el cuello torcido; y si es perezoso, sus figuras expresarán la pereza al natural... Cada uno de los caracteres de la pintura es uno de los caracteres del pintor". (*Textes choisis*, publicados por Péladan, § p. 415 y 42).

¿Cómo puede ser, —pregunta Maurice Denis, en una conferencia sobre *el sentimiento religioso en el arte de la Edad Media (Nouvelles Théories)*— que artistas de talento y cuya fe personal era pura y viva —como ser un Overbeck, o algunos discípulos de Ingres —hayan producido obras que apenas emocionan nuestro sentimiento religioso?

La respuesta no parece difícil. Ante todo podría ocurrir que esa falta de emoción proviniese sencillamente de una insuficiencia por parte de la misma virtud de arte, que es cosa muy distinta del talento, o de la ciencia de escuela. Además, hablando en rigor, la fe y la piedad del artista no bastan para que la obra produzca una emoción cristiana: pues un efecto tal depende siempre de algún elemento contemplativo, por más deficiente que se lo suponga, y la contemplación misma supone, según los teólogos, no solamente la virtud de Fe, sino también la influencia de los Dones del Espíritu Santo. Por último y sobre todo puede haber en todo ello —a causa, por ejemplo, de principios de escuela sistemáticos— obstáculos, impedimentos que estorban que el arte pueda ser movido instrumentalmente y sobreelevado por el alma toda entera. Pues no bastan aquí la virtud del arte y las virtudes sobrenaturales del alma cristiana, es menester también que la una esté bajo el influjo de las otras, lo cual ocurre *naturalmente*, pero a condición de que ningún elemento extraño ponga obstáculo. Lejos de ser el resultado de algún artificio deliberado, la emoción religiosa que nos producen los Primitivos es función de la naturalidad y de la libertad con que estos infantes de la Madre Iglesia dejaban pasar su alma a su arte.

Pero ¿cómo se explica que artistas tan poco devotos como muchos de los siglos XIV y XV hayan producido obras de intensa emoción religosa?

En primer lugar estos artistas, por más paganizantes que se los suponga, seguían estando embebidos de fe, en la estructura mental de su ser, infinitamente más de lo que lo imagina nuestra psicología de cortos alcances. ¿Acaso no estaban todavía muy cerca de esa Edad Media tumultuosa y apasionada, pero heroicamente cristiana, cuya huella profunda sobre nuestra civilización no han podido borrarla cuatro siglos de cultura antropocéntrica? Aunque se entregasen a los mayores desarreglos, conservaban en ellos, todavía muy viva, la *vis impressa* de la Fe de la Edad Media, y no solamente de la Fe, sino también de esos Dones del Espíritu Santo que se habían ejercido con tanta plenitud y libertad en los siglos cristianos. De suerte que era posible afirmar sin temeridad que los "libres gozadores" de que habla Maurice Denis siguiendo a Boccacio, venían a resultar en realidad más "místicos", cuando se hallaban ante la obra a pintar, que no pocos hombres piadosos en nuestros tiempos resecos.

Además la *calidad cristiana* comienza precisamente a alterarse en sus obras. Antes de convertirse, en Rafael y ya en Vinci, en pura humanidad y pura naturaleza, ella no es ya más que gracia sensible en un Botticelli o un Filippo Lippi; y sólo se ha conservado grave y profunda en los grandes primitivos: Cimabue, Giotto, Lorenzetti, o más tarde en el Angélico, que puede, porque es un santo, hacer pasar toda la luz del cielo interior a un arte en sí mismo ya menos austero.

A decir verdad, hay que remontarse bastante atrás en la Edad Media, más allá de las exquisitas ternuras de San Francisco, para hallar la época más pura del arte cristiano. ¿Dónde encontraríamos mejor realizado que en las esculturas y los vitrales de las catedrales el perfecto equilibrio entre una tradición hierática poderosamente intelectual —sin la cual no hay arte sagrado— y ese sentido libre e ingenuo de lo real que conviene al arte bajo la Ley de libertad? Ninguna de las interpretaciones posteriores alcanza por ejemplo la altura verdaderamente sacerdotal y teológica de las escenas de la Natividad del Señor (Coro de Notre-Dame de París, vitrales de Tours, de Sens, de Chartres, etc., —*ponitur in praesepio, id est corpus Christi super altare)* o de la Coronación de la Santísima Virgen (Senlis), tales como se las concebía en los siglos XII y XIII. (Cf. Émile MALE, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France;* Dom Louis BAILLET, *Le Couronnement de la Sainte Vierge,* Van Onzen Tijd. Afl. XII, 1910).

Pero también el arte es en esas épocas el fruto de una humanidad en la que actúan todas las energías del Bautismo. Hay motivo, en verdad, para insistir sobre la *ingenuidad* de

los Primitivos, y vincular a esta ingenuidad la emoción que experimentamos ante sus obras. Pero todo gran arte es ingenuo, y no todo gran arte es cristiano, a no ser en esperanza. Si la ingenuidad de los grandes medievales eleva el corazón al Dios vivo, ello es porque esta ingenuidad es de una calidad única: es una ingenuidad *cristiana*, es como una virtud infusa de ingenuidad maravillada y de candor filial frente a las cosas creadas por la Santísima Trinidad, y es precisamente en el arte la señal propia de la Fe y de los Dones que pasan por él sobreelevándolo.

Gracias a esta Fe religiosa el Primitivo sabía instintivamente lo que la poesía moderna ha aprendido en el dolor, "que la forma debe ser la forma del espíritu. No ya la manera de decir las cosas, sino de pensarlas"; y que sólo la realidad, aún muy encubierta, posee la virtud de emocionar". (Jean COCTEAU, *Le Rappel à l'Ordre).*

He ahí también por qué, por más que Gaston Latouche se esfuerce en afirmarnos que el techo de la capilla del castillo de Versailles le parece tan religioso como la bóveda de Asís, Jouvenet seguirá siendo inexistente ante Giotto, en tanto que un negro fanatismo "clasicista" no haya triunfado del corazón cristiano.

Nicolás Berdiaeff asegura que un clasicismo perfecto, es decir capaz de extraer de la naturaleza una armonía totalmente feliz y saciadora es imposible después de la agonía de Cristo y la Crucifixión; según él, el clasicismo del Renacimiento conserva sin saberlo una llaga cristiana. Pienso que Berdiaeff tiene razón. Pero aun en Grecia misma ¿existió acaso la perfecta serenidad clásica? Una violencia misteriosa y sombría venía a turbar ese sueño; pues también en Grecia la naturaleza humana estaba herida, y exigía una redención.

(145) "Sicut corpus Jesu Christi de Spiritu sancto ex integritate Virginis Mariae natum est, sic etiam canticum laudum, secundum coelestem harmoniam per Spiritum sanctum in Ecclesia radicatum" (Así como el cuerpo de Jesucristo nació por obra del Espíritu Santo de la integridad de la Virgen María, así también el cántico de alabanzas fué plantado en la Iglesia por medio del Espíritu Santo conforme a la armonía celestial), escribe santa Hildegarda en su admirable carta al capítulo de Maguncia, en la que reivindica la libertad del canto sagrado. (Migne, col. 221).

(146) Es curioso observar que en sus búsquedas más osadas el arte contemporáneo parece querer volver a todo aquello que, en cuanto a la construcción de la obra, la sencillez, la franqueza y la racionalidad de los medios, la esquematización ideo-

gráfica de la expresión, caracteriza al arte primitivo. Si examinamos a este respecto las miniaturas del *Scivias* de santa Hildegarda reproducidas en el hermoso trabajo de Dom Baillet ("Les miniatures du *Scivias* conservé à la bibliothèque de Wiesbaden", 1er. fascículo del t. XIX de los *Monuments et Mémoires* de la Acad. des Inscr. et Belles-Lettres, 1912), encontraremos en ellas analogías muy sugestivas con algunos esfuerzos contemporáneos, por ejemplo con las perspectivas cubistas. Pero tales analogías son puramente materiales, el principio interior es completamente diferente. Lo que la mayor parte de los modernos "avanzados" buscan en la fría noche de una anarquía calculadora, los primitivos lo poseían sin buscarlo, en la paz del orden interior. Trocad el alma, el principio interior, suponed la luz de la fe y de la razón en lugar de la exasperación de los sentidos (y en ocasiones aun de la *stultitia)*, y os hallaréis ante un arte capaz de altos desarrollos espirituales. En este sentido, y por más que desde otros puntos de vista se halle en las antípodas del cristianismo, el arte contemporáneo se encuentra mucho más cerca de un arte cristiano que el arte académico.

(147) Obvio es decir que entendemos este término *moralidad* no en el sentido estoico, laico o protestante, sino en el sentido católico, según el cual el orden de la moralidad o del Obrar humano, está todo entero finalizado por la visión beatífica y por el amor de Dios por Sí mismo y por sobre todas las cosas, y se perfecciona en la vida sobrenatural de las virtudes teologales y de los dones.

(148) El testimonio de un poeta tan celosamente artista como Baudelaire es del más vivo interés a este respecto. Su artículo sobre *la Escuela pagana*, en el que muestra en términos conmovedores la aberración que es para el hombre ordenarse al arte como a su fin supremo, se termina por la siguiente página:

"El gusto inmoderado de la forma conduce a desórdenes monstruosos y nunca vistos. Absorbidas por la pasión feroz de lo bello, de lo gracioso, de lo bonito, de lo pintoresco, pues hay grados, las nociones de lo justo y de lo verdadero desaparecen. La pasión frenética del arte es un cáncer que devora todo lo demás; y, como la cabal ausencia de lo justo y de lo verdadero en el arte equivale a la ausencia de arte, el hombre entero se desvanece; la especialización excesiva de una facultad desemboca en la nada. Comprendo los furores de los iconoclastas y de los musulmanes contra las imágenes. Admito todos los remordimientos de san Agustín por el excesivo placer de los ojos. El peligro es tan grande que excuso la supresión del objeto. La locura del arte iguala al abuso del espíritu. La creación de una de estas dos supremacías engendra la tontería, la dureza de corazón y una inmensidad de orgullo y de egoísmo..." (BAUDELAIRE, *L'art romantique)*.

(149) SANTO TOMAS, Sum theol., II-II, q. 169, a. 2, ad. 4.

Recordaremos asimismo a este respecto el texto bien conocido de santo Tomás al comentar la *Ética* del Filósofo, donde muestra, siguiendo a éste último, que corresponde a la ciencia política, a título de ciencia arquitectónica, *dirigir* a las "ciencias prácticas" tales como las artes mecánicas, no sólo en cuanto al hecho de ejercer estas ciencias, sino también en cuanto a la determinación misma de la obra (así no sólo ordena al artesano que fabrica cuchillos usar de su arte, sino usar de él de tal o cual manera, haciendo tal clase de cuchillos): "uno y otro, en efecto, se ordenan al fin de la vida humana". A las ciencias especulativas la Política también las gobierna, pero sólo en cuanto al hecho de ejercer esas ciencias, no en cuanto a la determinación de la obra; pues si bien prescribe que unos enseñen y otros aprendan la geometría, por ejemplo, "ya que tales actos, en cuanto que son voluntarios, se relacionan efectivamente con la materia de la moralidad, y pueden ser ordenados al fin de la vida humana", empero no prescribe al geómetra lo que debe concluir acerca del triángulo, pues "eso no pertenece al dominio de la vida humana, y depende solamente de la naturaleza de las cosas" *(Comment. in Ethic. Nicom.*, lib. I, lect. 2).

Santo Tomás no habla explícitamente aquí de las bellas artes, pero no es difícil aplicarles estos principios, observando que participan de la nobleza de las ciencias especulativas por la trascendencia de su objeto, que es la belleza —de suerte que ningún *politicus* podría entrometerse en las leyes de ésta—, pero que siguen siendo, sin embargo, por su naturaleza genérica, artes, "ciencias prácticas", y a este título todo lo que la obra trae consigo en cuanto a valores intelectuales y morales, cae normalmente bajo el control de quien debe velar por el bien común de la vida humana. Asimismo Aristóteles añade que toca a la Política el usar para sus propios fines de las artes más nobles, tales como el arte militar, la Economía y la Retórica.

(150) *Met.*, lib. XII, cap. X, 1075 a 15. De santo Tomás, lect. 12. Cf. *Sum. theol.*, I-II, q. 111, a. 5, ad. 1.

(151) "Más reside el bien del ejército en el general, que en el orden: porque importa más la bondad del fin que la de aquellas cosas que se ordenan al fin; y el orden del ejército se ordena a realizar el bien del general, vale decir, la voluntad del general de alcanzar la victoria". SANTO TOMAS, Comentario sobre el pasaje citado de Aristóteles; ed. Cathala, § 2630.

(152) "Es nacionalizándose como una literatura conquista un lugar en la humanidad y una significación en el concierto universal... ¿Qué hay de más español que Cervantes, de más inglés que Shakespeare, de más italiano que Dante, de más francés que Voltaire o Montaigne, que Descartes o que Pascal? ¿qué de más ruso que Dostoiewski? ¿y qué más universalmente humano que cualquiera de éstos?" (André GIDE, *Réflexions sur l'Allemagne)*. "Cuanto más un poeta canta en su árbol genealógico, tanto más afinado canta". (Jean COCTEAU).

(153) SANTO TOMAS, *in II Sent.*, d. 18, q. 2, 2.

(154) *Sum theol.*, I-II, q. 30, a. 4.

(155) *Sum. theol.*, II-II, q. 35, a. 4, ad 2. *Cf. Eth. Nic.*, VIII, 5 y 6; X, 6.

(156) *Sum. theol.*, I-II, q. 3, a. 4.

(157) "También a ésta [es decir, a la contemplación] parecen ordenarse todas las demás operaciones humanas, como a su fin. Pues para la perfección de la contemplación se requiere la integridad del cuerpo, a la cual se ordenan todas las cosas artificiadas que son necesarias para la vida. Se requiere también el reposo de las perturbaciones de las pasiones, al cual se llega mediante las virtudes morales y la prudencia, y el reposo de las pasiones exteriores, al cual se ordena todo el régimen de la vida civil, de modo que, si se los considera rectamente, todos los oficios humanos aparecen sirviendo a los que contemplan la verdad". *(Sum. contra Gent.*, lib. III, cap. 37, 6).

Semejante doctrina —cuyo hermoso cuño aristotélico tiene en santo Tomás una singular calidad de ironía serena y refinada, porque santo Tomás sabía muy bien que en la existencia concreta el "fin de todas las demás obras humanas" no es una contemplación intelectual y filosófica que corona una humanidad toda armonía, sino una contemplación de amor que sobreabunda en misericordia, amor redentor en acción en una humanidad herida— semejante doctrina permite apreciar la oposición esencial, en el orden mismo de los fines, que separa la ciudad cristiana de la ciudad del "humanismo" moderno, orientada toda entera hacia la práctica, "producción" y "consumo", y no hacia la contemplación.

Es notable que un Wilde haya comprendido que "si, en opinión de la sociedad, la Contemplación es el pecado más grave de que un ciudadano pueda hacerse culpable, en la opinión de las gentes de cultura superior ella es la única ocupación que conviene al hombre" *(Intentions,* El crítico artista). Pero junto con eso el infeliz estaba persuadido de que "no podemos volver al santo", y que "hay mucho más que aprender del pecador", lo cual es una enorme ilusión. "Bastante tenemos con que nuestros padres hayan creído, pensaba. Ellos han agotado la facultad de creer de la especie... ¿Quién habrá, pues, como lo sugiere en alguna parte M. Pater, que quisiera trocar la curva de una sola hoja de rosa por ese Ser intangible y sin forma que Platón colocaba tan alto?" El βίος θεωρητικός de que él se jactaba no podía ser, en esta perspectiva, otra cosa que la más necia y mentirosa caricatura de la contemplación —el estetismo—, y le era preciso esforzarse para fijar su alma en esta apariencia de vida intelectual. En vano. Según una ley fatal que hemos expuesto en otro lugar (1), era inevitable que, de no pasar al amor de Dios, declinase hacia el amor inferior, llevado por sus caros Griegos, y se convirtiese en ese brillante instrumento del demonio que ha dejado por largo tiempo su marca de fuego en la literatura moderna.

(158) *De Div. Nomin.*, cap. IV.

(159) *Exodo*, XXXV, 30-35.

(160) *Sum. theol.*, I-II, q. 43, a. 3. "Por tanto, cuando el hombre cesa en el uso del hábito intelectual, surgen imaginaciones extrañas, y a veces conducentes a lo contrario; de manera que si nó son en cierto modo *escindidas*, o coartadas, por el uso frecuente del hábito intelectual, se hace el hombre menos apto para juzgar bien; y en ocasiones es dispuesto totalmente a lo contrario; y así por la cesación de su acto el hábito intelectual se disminuye y aun se corrompe."

(161) *Ibid*, q. 42, a. 3.

(162) JEAN COCTEAU, *Le coq et l'Arlequin.* —Oculta bien tu facultad de hacer milagros, pues "si supieran que eres misionero, te arrancarían la lengua y las uñas".

(163) De ahí tantos conflictos entre el Prudente y el Artista, con ocasión por ejemplo de la representación del desnudo. En una hermosa academia, el uno, no interesándose más que por el motivo representado, no ve otra cosa que la animalidad, —y por ello teme con razón por su propia animalidad y por la de los demás; el otro, que sólo se interesa por la obra misma, no ve sino el aspecto formal de la belleza. Maurice Denis *(Nouvelles Théories)* nos señala aquí el caso de Renoir, e insiste con razón acerca de la hermosa serenidad pictural de

(1) "Grandeza y Miseria de la Metafísica", en *Los grados del saber.*

las figuras de éste. Esta serenidad de la obra no excluía sin embargo en el pintor mismo la connivencia y una viva sensualidad de visión. (¿Y qué habrá que decir si se tratara no ya de Renoir, sino de ese gran fauno operario que era Rodin?).

Sea lo que fuere de este problema particular acerca del cual la Edad Media fué severa, y el Renacimiento excesivamente amplio (incluso en las decoraciones de iglesias), se desprende de todo ello que de una manera general y considerado en sí mismo, el catolicismo es el único que se halla en condiciones de conciliar verdaderamente la Prudencia y el Arte, a causa de la universalidad, de la *catolicidad* misma de su sabiduría, que abarca todo lo real: por eso los protestantes lo acusan de inmoralidad, y los humanistas de rigorismo, dando así simétricamente testimonio de la superioridad de su punto de vista.

Como la mayor parte de los hombres no está formada en la cultura artística, la Prudencia tiene razón en temer para la muchedumbre el efecto de algunas obras bellas. Y el catolicismo, que sabe que el mal se encuentra *ut in pluribus* en la especie humana, y que por otra parte está obligado a cuidar del bien de la multitud, debe en algunos casos rehusar al Arte, en nombre de los intereses esenciales del ser humano, libertades que el Arte cuida celosamente.

No solamente respecto de las pasiones de la carne, sino respecto de la materia de todas las virtudes, y ante todo de la rectitud del espíritu, han de entenderse "los intereses esenciales del ser humano" de que aquí se trata. Y no hablo de los intereses del arte mismo, y de la necesidad en que se halla de ser defendido por las disciplinas de la religión contra la disolución de todo lo que hay en el hombre.

Sin duda es difícil conservar en esto la justa medida. Sin embargo, en cualquier caso, espantarse del arte, huirle y hacerle huir, no es por cierto una solución. Hay una sabiduría superior en confiar, lo más ampliamente posible, en las facultades del espíritu. Sería de desear que los católicos de nuestro tiempo recordasen que sólo la Iglesia ha logrado formar al pueblo para la belleza protegiéndolo al mismo tiempo de la "depravación" de que tanto Platón como Juan Jacobo Rousseau hacen responsables al arte y a la poesía. El espíritu de Lutero, de Juan Jacobo o de Tolstoi no tiene parte alguna en nosotros. Si defendemos los derechos de Dios en el orden del bien moral, los defendemos también en el orden de la inteligencia y de la belleza, y nada nos obliga a andar en cuatro patas por amor a la virtud. Cada vez que, en un medio cristiano, encuentra el desprecio de la inteligencia o del arte, vale decir de la verdad y de la belleza, que son nombres divinos, estemos seguros que el diablo se anota un tanto a favor.

No dejo de reconocer la necesidad de las medidas prohibitivas. La debilidad humana las hace indispensables, y es preciso protegerla. Pero, sin embargo, es manifiesto que, por más necesarias que sean, las medidas prohibitivas siguen siendo por naturaleza menos eficaces y menos importantes que una fuerte alimentación intelectual y religiosa, que ponga los espíritus y los corazones en condiciones de resistir *vitalmente* a todo principio mórbido.

En cuanto a la libertad del artista respecto de los temas que representa, parece que el problema es de ordinario mal planteado, porque se olvida que el tema no es más que la materia de la obra de arte. La cuestión esencial no consiste en saber si un novelista puede o no pintar tal o cual aspecto del mal. La cuestión esencial consiste en saber *a qué altura* se mantiene para hacer esa pintura, y si su arte y su corazón son lo bastante puros, y lo bastante fuertes, para hacerlo sin connivencia. Cuanto más la novela moderna desciende en la miseria humana, más exige del novelista virtudes subrehumanas. Para escribir la obra de un Proust como ella requería ser escrita, hubiera sido menester la luz interior de un San Agustín. Mas lo que se produce es lo contrario, y vemos al observador y a la cosa observada, al novelista y a su tema, corriendo parejas en una carrera de envilecimiento. Debemos mirar como muy característica a este respecto la influencia que sobre las letras francesas ha ejercido André Gide, y la puja a que él mismo se entrega en sus últimas obras.

Acabo de hablar de la novela. A diferencia de los otros géneros literarios, la novela tiene por objeto no ya una cosa a fabricar que tenga en el mundo de las cosas hechas por el arte su belleza propia, sino la vida humana misma que ha de ser conducida en una ficción, como hace en la realidad el Arte providencial. La humanidad misma que ha de ser formada, escrutada y gobernada como un mundo, constituye el objeto de su creación. Tal es precisamente, a mi parecer, el carácter distintivo del arte de la novela (1). Hablo de la Novela moderna, que tiene por padre a Balzac, y que, como lo ha señalado con razón Ernest Hello en un ensayo por lo demás muy declamatorio, se opone radicalmente a la novela tal como la había conocido la antigüedad, y que era ante todo un viaje a lo maravilloso y al *ideal*, una liberación de la imaginación.

Compréndese por todo ello cuál ha de ser para el novelista la integridad, la autenticidad, la universalidad de su

(1) Cf. Henri MASSIS, *Réflexions sur l'art du Roman* (París, Plon, 1926). Frédéric LEFÈVRE, *Georges Bernanos* (París, La Tour d'Ivoire, 1926).

realismo: a este título, solamente un cristiano, y digo más, un místico, porque tiene alguna idea de *lo que hay en el hombre*, puede ser un novelista acabado (no sin riesgo, porque tiene necesidad de una *ciencia experimental* de la creatura, y esa ciencia sólo admite dos orígenes: el viejo árbol de la ciencia del gusto del mal, o el don de ciencia que el alma recibe con los otros dones de la gracia...) "No hay —decía Georges Bernanos, hablando de Balzac (1)— un solo rasgo que añadir a cada uno de esos rostros horripilantes, pero no ha llegado hasta la fuente secreta, hasta el último reducto de la conciencia en donde el mal organiza desde dentro, contra Dios y por amor de la muerte, la parte de nosotros mismos cuyo equilibrio ha sido destruído por el pecado original..." Y, además: "Consideremos los personajes de Dostoiewski, esos que él mismo llama *los Poseídos*. Conocemos el diagnóstico que dió de ellos el gran ruso. Pero, ¿qué diagnóstico hubiera dado un Cura de Ars? ¿Qué habría visto en esas almas oscuras?"

(164) Cf. *Sum. theol.*, I-II, q. 66, a. 3; II-II, q. 47, a. 4.

(165) Cf. *Sum. theol.*, I-II, q. 66, a. 3, ad 1: "Mas el que las virtudes morales sean más necesarias para la vida humana, no prueba que ellas sean más nobles en absoluto, sino en cuanto a esto; antes bien, las virtudes intelectuales especulativas, precisamente porque no se ordenan a otra cosa, como lo útil se ordena al fin, son de mayor dignidad...".

(166) *Eth. Nic.*, X, 8; Cf. *Sum. theol.*, II-II, q. 47, a. 15.

(167) *Sum. theol.*, I-II, q. 66, a. 5.

(168) Cf. las observaciones del sabio teólogo ARINTERO, O. P., en su tratado *Cuestiones místicas*, Salamanca, 1916. Ver también y sobre todo la obra del R. P. GARRIGOU-LAGRANGE, *Perfection chrétienne et contemplation*, París. ed. du Cerf.

(169) JUAN DE SANTO TOMAS, *Curs theol.*, q. XXVII, I P., disp. 12, a. 6, § 21. (Vivès, t. IV). Engendrar, enseñaba por el contrario Plotino, es signo de indigencia. "Aquel que no aspira a engendrar se basta más completamente en la belleza; si uno desea producir la belleza, es porque no se basta, y piensa satisfacerse más produciendo y engendrando en la belleza" (*Enéadas*, III, 5, c. 1). Este aspecto de indigencia, ligado a la actividad transitiva, es el tributo de nuestra condición de seres materiales, pero no afecta esencialmente

(1) Frédéric LEFÉVRE, *op. cit.*

—y ahí está el error de la metafísica neoplatónica— a la misma fecundidad engendradora que, en la actividad inmanente propia de la vida —y tanto más cuanto que se trata de una vida más alta y más inmaterial—, es, ante todo, sobreabundancia. Llegamos aquí a la raíz misma de la oposición entre neoplatonismo y cristianismo, entre Plotino y santo Tomás; aquí, el primado de la existencia y de la generosidad del ser; allá, el primado de la esencia y de una falsa pureza infecunda.

(170) Max JACOB, *Art poétique*.

(171) Después de escritas estas líneas, Cocteau nos ha brindado *Orphée*, y luego *La Machine infernale*, que son grandes obras de teatro.

(172) *Le Bal du Comte d'Orgel*, de Raymond Radiguet.

INDICE DE LOS NOMBRES CITADOS

A

Abraham, 189.
Adán, 106.
Agustín (San), 32, 62, 121, 157, 174, 181, 215.
Alberto Magno (San), 155, 162.
Amaury-Duval, 192, 193.
André (Albert), 199.
Andrea da Firenze, 143.
Angélico (Fra), 22, 89, 94, 208.
Antonio (San), 162.
Aquisamec, 102.
Arintero, 216.
Aristófanes, 146.
Aristóteles, 23, 25, 43, 45, 51, 65, 70, 71, 72, 95, 99, 105, 141, 150, 155, 156, 157, 158, 159, 165, 180, 181, 187, 201, 206, 211.
Auric (Georges), 118.
Averroes, 144.

B

Bach, 43, 60, 75, 150.
Bacon, 128.
Baillet (dom Luis), 208, 210.
Balzac, 215, 216.
Baudelaire, 67, 117, 124, 163, 164, 174, 175, 178, 182, 190, 191, 192, 193, 196, 210, 211.
Beethoven, 60, 181.
Belgion (Montgomery), 149, 150, 151.
Bellay (J. du), 161.
Berdiaeff, 209.
Bergson, 180, 200.
Bernanos, 216.
Bernard, (Émile), 191.
Beseleel, 102.
Blanche (J. E.), 177, 180, 191, 194.
Bloy (León), 21, 204, 205.
Bocaccio, 208.
Boileau (Étienne), 177.
Bonheur (Rosa), 186.
Bossuet, 98.
Botticelli, 208.
Bouguereau, 36, 180.
Bremond (Henri), 152.
Bridges (R.), 38.
Bruno (Giordano), 128.

C

Carrière (Eugène), 75.
Casiano, 162.
Castellani (L.), 200, 201.
Catalina de Siena (Santa), 106.
Cayetano, 60, 138, 156, 157, 158, 159, 168, 181.
Cazin (Paul), 140.
Cervantes, 96, 124, 212.
Cézanne, 56, 76, 125, 180, 186, 191.
Charles (Étienne), 181.
Chateaubriand, 67.
Chopin, 181.
Cimabúe, 194, 208.
Cingria (Alexandre), 202.
Claudel, 67, 125, 198, 199, 202, 203.
Clermont (Émile), 65, 181.
Clermont (Louise), 181.
Cochin (Agustin), 177.
Cocteau (Jean), 148, 159, 185, 209, 212, 213, 217.

Colbert, 56, 160.
Condorcet, 177.
Croce (Benedetto), 165.

D

Dante, 43, 96, 124, 199, 212.
Daumier, 191.
David, 38, 176, 177.
Degas, 62.
Delacroix, 171, 172, 177, 181, 182, 188, 189, 190, 195.
Denis (Maurice) 66, 140, 183, 184, 185, 191, 192, 193, 195, 200, 207, 208, 213.
Descartes, 53, 176, 212.
Diderot, 177.
Dimier (Louis), 191.
Dionisio Areopagita, 35, 40, 101, 150, 169, 170, 175.
Dostoiewski, 124, 212, 216.
Dulac (Marie-Charles), 82.
Durero, 199.

E

Eckermann, 179, 197.
Eliot (T.S.), 151, 152.
Eliezer, 188.
Éluard (Paul), 67.
Epicuro, 125.
Escoto (Duns), 53.
Esquilo, 96, 150.
Eyck (van), 177.

F

Fénelon, 183.
Fidias, 27, 157, 199.
Fiedler (Conrad), 198.
Francisco de Asís (San), 33, 208.
Fumet (Stanislas), 205.

G

Gardeil, 157.
Garrigou-Lagrange, 198, 216.
Gauguin, 76, 192.
Ghéon, 124, 143, 146, 147.
Gide, 119, 123, 124, 127, 146, 205, 208, 209.
Gilby (Thomas), 165, 192.
Giotto, 43, 56, 178, 208, 209.
Goethe, 124, 128, 178, 179, 181, 196, 197, 198 207.
Gravina 174.
Greco, 69.
Gredt, 168.
Gsell (Paul), 193, 192, 193.
Guigues el Cartujano, 144.
Guys (Constantin), 191.

H

Haecker (Th.), 192.
Hello, 175, 215.
Heráclito, 143.
Hildegarda (Sana), 209, 210.
Holbein, 78.
Hopkins, (G. M.), 38.
Hugo, 187, 189.
Hur, 102.

I

Ingres, 103, 192, 196, 207.
Isaac, 189.
Isaías, 137, 157.

J

Jacob (Max), 74, 118, 179, 185, 190, 217.
Jammes (Francis), 125.
Jeremías, 75, 189, 198.
Joad (C.E.M.), 175, 200.
Job, 171.
Jouvenet, 209.
Juan de Castel, 155.
Juan de Santo Tomás, 16, 155, 157, 158, 159, 183, 216.
Julio II, 101.

K

Kant, 119, 163, 166, 167.

L

La Fontaine, 124, 125.
Lamennais, 171.
Latouche (Gaston), 209.
Lebrun, 188.
Le Corbusier, 182.
Lefèvre (Frédéric), 74, 215, 216.
Leibniz, 53, 158, 164, 176.
León X, 101.
Lesueur, 188.
Lippi (Filippo), 208.

Lipps, 167.
Listz, 167.
Little (A.), 200, 201.
Lorenés (el), 69, 198.
Lorenzetti, 208.
Lucrecio, 125.
Luis (San), 98.
Luis XIV, 176, 202.
Lutero, 53, 128, 214.

M

Mâle (Émile), 208.
Mallarmé, 67, 115, 136.
Manet, 177.
Maritain (Raíssa), 205.
Marraud (Abbé), 202.
Massis (Henri), 215.
Mattiusi, 167.
Mélanie de la Salette, 93.
Miguel Angel, 58, 105, 202.
Moisés, 75.
Montaigne, 161, 212.
Moussorgski, 56, 178.
Mozart, 178, 181.
Munnynck (de), 168, 172.

N

Nicot, 161.
Nietzsche, 128, 181, 188, 189, 199.

O

Occam, 53.
Ooliab, 102.
Overbeck, 207.

P

Paré (Ambroise), 161.
Parménides, 143.
Pascal, 52, 98, 202.
Pater (Walter), 213.
Paulhan (Jean), 187.
Perret (Auguste), 183.
Peters (Gerlac), 144.
Philippe de Champagne, 188.
Picasso, 148, 196.
Pío X, 132.
Pío XI, 132.
Platón, 32, 70, 74, 94, 95, 144, 206, 213, 214.
Plotino, 150 162 171, 216, 217.
Poe, 174, 182.
Poussin, 67, 71, 77, 188, 198.
Praxíteles, 27.
Proust, 215.

R

Rabbe, 174,
Rabelais, 160,
Racine, 63, 124.
Radiguet (Raymond), 217.
Rafael, 69, 101, 208.
Ravaisson, 36, 156.
Rebeca ,188.
Redon (Odilon), 193.
Rembrandt, 21, 60, 196.
Renan, 113, 147.
Renoir, 80, 213, 214.
Reverdy (Pierre), 67, 186.
Rimbaud, 47.
Rodin, 36, 66, 192, 194, 214.
Rouault, 36, 80.
Rousseau (Jean Jacobo), 214.
Rubens, 197, 202.
Ruysbrock, 175.

S

Satie (Eric), 23, 70, 108.
Schopenhauer, 163.
Servaes, 137.
Severini, 159, 185, 191, 196.
Shakespeare, 67, 124, 212.
Shelley, 201.
Sócrates, 128.
Stravinsky, 75, 118.
Suarès (André), 195.
Suárez, 53.

T

Tasso, 179.
Thorold (Algar), 149.
Tolstoi, 127, 214.
Tomás de Aquino (Santo), 31, 32, 33, 38, 40, 41, 46, 55, 57, 66, 67, 99, 112, 143, 144, 155, 156, 159, 162, 163, 164, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 185, 190, 198, 206, 210, 211, 212, 216, 217.
Töppfer, 194.

Traini (Francesco), 143.

U

Urbano VIII, 134, 136.
Urí, 102.

V

Vaillant (A.), 176, 184.
Valéry (Paul), 74, 124, 196.
Vinci (Leonardo de), 36, 158, 159, 178, 194, 195, 207.
Viollet-le-Duc, 67.
Virgilio, 67, 125.
Volkelt, 167.
Vollard (Ambroise), 180, 186, 191.
Voltaire, 212.

W

Wagner, 60, 75, 125, 164, 189.
Watteau, 69, 121.
Wébert, 172.
Wilde (Oscar), 120, 157, 198, 212.
Winckelman, 38.
Wolff, 164.
Wulf (M. de), 167.

Z

Zurbarán, 69.
Zeuxis, 194.

INDICE

I. LOS ESCOLASTICOS Y LA TEORIA DEL ARTE .. 7

II. ORDEN ESPECULATIVO Y ORDEN PRACTICO .. 9

III. EL HACER Y EL OBRAR 11

IV. EL ARTE ES UNA VIRTUD INTELECTUAL 15

El arte en general 15
La virtud de arte y la virtud de prudencia 20
La actividad del artesano 27
Artes serviles y artes liberales 28

V. EL ARTE Y LA BELLEZA 31

Lo Bello según santo Tomás 31
Lo Bello se dice de una manera análoga 36
Pertenece al orden metafísico y trascendental 39
Las bellas artes 42
El arte y el gozo perfecto 46

VI. LAS REGLAS DEL ARTE 51

Las reglas ciertas 51
Reglas y *habitus* 51
El don natural y la educación 54
Las bellas artes están sujetas a una necesidad especial de renovación 58
Suponen una rectificación de las facultades apetitivas 60
Deben usar de una especie de prudencia 62

VII. LA PUREZA DEL ARTE 65

El Arte y la Lógica 65
Habilidad manual y ciencia 67
La imitación en el arte 70
La tesis y la emoción en el arte 80

VIII. ARTE CRISTIANO 85

El Arte Cristiano es una virtud del alma cristiana 85

El alma del artista toda entera regula la obra, pero *por* la virtud del arte 88
Las cosas bellas son raras 90
El cristianismo no *facilita* el arte 91

IX. ARTE Y MORALIDAD 93

Cómo el Arte se halla subordinado al fin último del hombre 93
Las condiciones materiales del arte 97
La ingenuidad de la obra de arte y los fines humanos del artista 95
Valor espiritual del arte 99
La vocación de Beseleel y de Ooliab 101
Arte y Prudencia 102
El Arte y la Sabiduría 105

ANEXOS 109

Discurso sobre el arte 111
Algunas reflexiones sobre el arte religioso .. 131
El "Triunfo de Santo Tomás" en el teatro .. 143
A propósito de un artículo de Montgomery Belgion 149

NOTAS 153

4. Arte y propiedad 155
43. Artista y artesano 159
44. El artista y el encargo 161
56. Sobre la estética de Kant y la percepción de lo bello 163
57. Lo bello es una especie de bien. Relación de lo bello con el apetito 168
66. Lo bello es un trascendental 172
85. Sobre el academismo 176
92. El artista no quiere ser juzgado como el filósofo 179
95. La *concepción* de la obra y los medios del arte 179
103. Lógica y utilidad 182
111. La arquitectura medieval y el primado del espíritu. La "torpeza" de los primitivos ... 183
121. La imagen y la poesía. La palabra como signo y como cosa 186
122. Poussin y los camellos de Eliezer 188
127. Sobre el concepto de imitación-copia 190
129. "Rehacer el Poussin del natural" 191
131. La imitación de la naturaleza y el arte clásico 192
137. El gusto 199
138. Arte y "comunicación de experiencia" 200
141. De la decadencia del arte sagrado 201

142. Si "el demonio colabora en toda obra de arte" 204
143. La "inspiración" poética 206
144. El arte cristiano y los dones del alma cristiana 206
146. Sobre el arte contemporáneo 209
-48. Baudelaire acerca de la idolatría del arte ... 210
1574 La contemplación, fin de todas las acciones humanas 212
163. Los conflictos del Arte y de la Prudencia. La novela 213

INDICE DE LOS NOMBRES CITADOS 219

Este libro se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos DULAU S.R.L., Rauch 1849, Buenos Aires, en el mes de mayo de 1972